ИЗЪ КНИГЪ
ГРАФИНИ
АННЫ СЕРГѢЕВНЫ
ШЕРЕМЕТЕВОЙ.

DEUS CONSERVAT OMNIA

№ 329. шк. II п. 7.

Ш 204/16

ЕВЪ ЕЛЕНЪ ГРАФА СЕРГІЯ ДМИТРІЕВИЧА ШЕРЕМЕТЕВА
DEUS CONSERVAT OMNIA

ШКАФЪ ПОЛКА №

Кн. Чистая 4/9

№ 204
16

D. 1. II. 4/8

W 204/16

# ОБЩЕЕ РУКОВОДСТВО

## КЪ ИЗУЧЕНІЮ

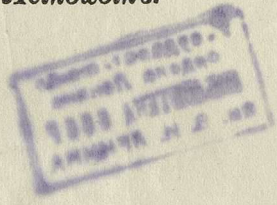
# МУЗЫКИ,

ИЛИ

ВСЕ, ЧТО ВСЯКІЙ, ИГРАЮЩІЙ НА КАКОМЪ НИБУДЬ ИНСТРУМЕНТѢ, А ОСОБЕННО НА ФОРТЕПІАНО, ДОЛЖЕНЪ ЗНАТЬ.

ИЗДАННОЕ ПО РУКОВОДСТВУ МАРКСА

*В. О. Лемохомъ.*

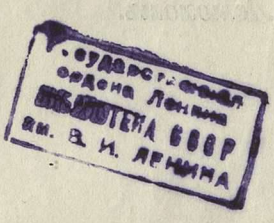


МОСКВА.
ВЪ ТИПОГРАФІИ НИКОЛАЯ СТЕПАНОВА.
1848.

ПЕЧАТАТЬ ПОЗВОЛЯЕТСЯ

съ тѣмъ, чтобы по отпечатании представлено было въ Цензурный Комитетъ узаконенное число экземпляровъ. Москва. Февраля 1 дня 1848 года.

Цензоръ *В. Флеровъ.*



Эта книга не есть мое сочиненіе, не есть переводъ, а просто собраніе всего, что всякій занимавшійся музыкой долженъ знать. Очень мнѣ будетъ пріятно, если она принесетъ какую нибудь пользу учащимся, для которыхъ я именно и трудился.

# ВВЕДЕНІЕ.

## ОБОЗРѢНІЕ ОБЛАСТИ МУЗЫКИ И ЗАДАЧИ ОБЩАГО РУКОВОДСТВА КЪ ИЗУЧЕНІЮ МУЗЫКИ.

Предметъ общаго руководства къ изученію музыки состоитъ въ томъ, чтобы передать общія свѣдѣнія, необходимыя каждому, желающему основательно заниматься музыкою, свѣдѣнія, доступныя всѣмъ, излагаемыя не научно, а болѣе практически. Здѣсь (въ Введеніи) объяснимъ основныя понятія.—Музыка дѣйствуетъ на нашъ слухъ, и всякое ощущеніе, произведенное въ нашемъ слухѣ, называется *звукомъ* (Schall), который можетъ быть различенъ, смотря по причинѣ, его произведшей (человѣческій голосъ, различные инструменты); почему онъ и называется еще *неопредѣленнымъ звукомъ* (Klang); наконецъ и звуки одного и того же инструмента различны; разсматривая ихъ съ этой стороны, мы назовемъ ихъ *тонами*, изъ коихъ одни низшіе, другіе высшіе. Стоитъ только взглянуть на фортепіано, чтобы составить себѣ ясное понятіе о высотѣ и глубинѣ тоновъ. — На изображеніи (№ 1) видны 12 клавишей фортепьяно, которые даютъ столько же различныхъ тоновъ; и притомъ клавиши, лежащіе на лѣво, даютъ низшіе тоны, а на право—высшіе. Далѣе—каждый тонъ должно выдерживать извѣстное время, которое мы назовемъ его продолжительностью. Если же цѣлый рядъ тоновъ опредѣленной продолжительности слѣдуетъ другъ за

другомъ по извѣстнымъ законамъ, въ извѣстномъ порядкѣ послѣдованія времени, тогда этотъ порядокъ послѣдованія времени называется *ритмомъ*. Если же нѣтъ такого порядка, т. е. если тоны или не имѣютъ опредѣленной продолжительности, или не слѣдуютъ въ опредѣленномъ порядкѣ послѣдованія времени, то такой рядъ тоновъ называемъ *неритмическимъ*. И такъ послѣдованіе тоновъ возможно и безъ размѣра, и даже безъ опредѣленной продолжительности, какъ это бываетъ въ пѣніи почти всѣхъ птицъ; и на оборотъ ритмъ можетъ быть и тамъ, гдѣ нѣтъ тоновъ, а одни только простые звуки, какъ напр. на барабанѣ. Ритмическое послѣдованіе тоновъ составляетъ *мелодію*. Музыкальная піеса можетъ состоять изъ одного или нѣсколькихъ, въ одно время идущихъ, послѣдованій тоновъ; въ первомъ случаѣ она называется *одноголосною*, во второмъ случаѣ *двухъ*, *трехъ*—и болѣе голосною; самое же послѣдованіе тоновъ называется *голосомъ*. Даже на одномъ и томъ же инструментѣ можетъ быть исполнена многоголосная піеса. Тоны различныхъ голосовъ, въ одно время извлекаемые, должны находиться въ опредѣленномъ отношеніи, соотвѣтствующемъ требованіямъ искусства: это отношеніе ихъ называется *гармоніею*, словомъ употребительнымъ и въ общежитіи, въ смыслѣ согласія различныхъ предметовъ, какъ наприм. цвѣтовъ и т. д.. — Изъ всѣхъ этихъ составныхъ частей, какъ-то: изъ тоновъ и неопредѣленныхъ звуковъ, изъ послѣдованія тоновъ и размѣра, изъ мелодіи и гармоніи, состоятъ *музыкальныя сочиненія*.

Кто, хотя съ нѣкоторымъ вниманіемъ, слушалъ различныя музыкальныя сочиненія и сравнивалъ ихъ между собою, тотъ долженъ былъ хоть поверхностно замѣтить, что устройство ихъ не одинаково; такъ на-

прим. каждому ясно, что марши, вообще сходные между собою по формѣ, отличаются отъ танцовальной музыки. Тоже можно сказать и обо всѣхъ другихъ музыкальныхъ піесахъ. Эти внѣшнія устройства музыкальныхъ сочиненій, ихъ взаимно другъ отъ друга отличающія, назовемъ *искусственными формами*. Мы уже замѣтили, что музыку можно выразить какъ посредствомъ человѣческаго голоса, такъ и посредствомъ инструментовъ. Первую назовемъ *вокальною*, вторую же *инструментальною музыкою*. Самые же музыкальные инструменты, какъ равно и человѣческій голосъ, назовемъ *музыкальными органами* или *орудіями*. Но обыкновенно въ пѣніи съ тонами соединяются и слова *(текстъ пѣнія)*, на самый звукъ коихъ обращается вниманіе.

Вокальная и инструментальная музыка могутъ быть исполняемы или отдѣльно другъ отъ друга, и тогда онѣ называются *чисто-вокальною*, или *чисто-инструментальною музыкою*, или же въ связи, что называется *пѣніемъ съ аккомпаниментомъ*.

Наконецъ музыка можетъ быть или самостоятельною, или служебною; такова *танцовальная*, *балетная*, *драматическая*, *церковная*.

И такъ мы обозначили въ общихъ очеркахъ основныя составныя части, основныя формы и направленія музыки. По всѣмъ этимъ отношеніямъ можно ею заниматься или *практически* (исполнитель—какъ игрокъ и пѣвецъ, дирижёръ, композиторъ), или *теоретически* (учащійся, учащій); но въ каждой отрасли практическаго занятія предполагается болѣе или менѣе теоретическихъ свѣдѣній.

*Ученіе о тонахъ* содержитъ въ себѣ ученія о мелодіи (Melodik), о *гармоніи* (Harmonik) и о *контрапунктѣ*—(о соединеніи различныхъ голосовъ въ одну

фразу). Ученіе о размѣрѣ называется *ритмикою* (Rhythmik), а объ искусственныхъ формахъ — *ученіемъ о формахъ* (Formenlehre). Правила, показывающія, какъ сочинять музыкальныя піесы согласно требованіямъ искусства, составляютъ *ученіе о композиціи*, обнимающее, сверхъ ученія о тонахъ и ритмики, еще *ученіе о вокальной и инструментальной фразахъ*, то есть объ осуществленіи музыкальныхъ идей посредствомъ человѣческаго голоса въ связи съ текстомъ пѣнія и съ тѣми инструментами, кои служатъ музыкальными орудіями. Наконецъ научное построеніе всѣхъ музыкальныхъ свѣдѣній назовемъ *наукою музыки*, рядомъ съ которою идутъ *ученія о музыкальномъ письмѣ*, и *преподаваніе пѣнія и игры*, которое предоставляемъ школамъ и свѣдущимъ учителямъ; ученіе о композиціи и наука музыки должны быть особо разсмотрѣны, а сюда войдутъ всѣ остальныя ученія, одни вполнѣ, другія отчасти. И такъ вотъ содержаніе общаго ученія о музыкѣ, — не произвольное, а необходимое, истекающее изъ самой сущности предмета.

(Исторія музыки и устройство музыкальныхъ инструментовъ, какъ чуждыя этому сочиненію, — совершенно изъ него исключены).

# ОТДѢЛЪ I.

## УЧЕНІЕ О ТОНАХЪ.

## РАЗДѢЛЪ 1.

### СИСТЕМА ТОНОВЪ.

Тонъ есть звукъ опредѣленной высоты. Мы уже видѣли, что тоновъ множество; но въ музыкѣ употребительны только нѣкоторые изъ нихъ, и совокупность ихъ составляетъ *систему тоновъ*. Но какъ трудно было бы дать каждому изъ нихъ (а ихъ болѣе 100) особое названіе, то согласились привести всѣ тоны въ семь понятій и названій — въ семь *степеней тоновъ*; они обозначаются семью буквами: C, D, E, F, G, A, H, (а Французы, Италіянцы и другіе южные народы употребляютъ вмѣсто этихъ буквъ слоги: ut, re, mi, fa, sol, la, si). Всѣ тоны носятъ названіе одной изъ этихъ семи буквъ; легче всего находимъ тоны, обозначенные этими буквами, на фортепіяно, гдѣ эти тоны суть нижніе его клавиши, кромѣ которыхъ есть еще и верхніе клавиши, идущіе въ одномъ и томъ же порядкѣ, именно: за двумя изъ нихъ, близко другъ отъ друга отстоящими, слѣдуютъ, послѣ небольшаго промежутка, три, за которыми, послѣ такого же промежутка, слѣдуютъ два и т. д.. Это-то расположеніе верхнихъ клавишей и обозначаетъ намъ мѣсто каждой

степени тоновъ, именно: клавишъ, непосредственно слѣва примыкающій къ двумъ верхнимъ, есть степень тона *c*; слѣдующіе за нимъ нижніе клавиши суть *d* и *e*; справа отъ *e* лежитъ *f*, примыкающій къ тремъ верхнимъ клавишамъ, и т. д.. Это всего лучше видно на таблицѣ (№ 1). Хотя и видимъ, что клавишей гораздо больше, чѣмъ сколько мы обозначили; однако они носятъ всѣ тѣже названія, слѣдующія въ томъ же порядкѣ; разница только въ высотѣ; и такъ — послѣ *h* (на таблицѣ № 1) слѣдуетъ опять *c*, потомъ *d*, далѣе *e*, и т. д.. И такъ видимъ, что въ нашей системѣ тоновъ каждая степень встрѣчается нѣсколько разъ, т. е. что *c*, *d*, и т. д. не едины, а что ихъ нѣсколько. Чтобы различить одну отъ другой одноименныя степени тоновъ, назовемъ осьмую степень тона, считая отъ какой-нибудь степени, *октавою*. Подъ этимъ словомъ мы должны еще разумѣть всѣ семь степеней тоновъ. Эти же октавы носятъ различныя названія; такъ — самые низшіе тоны фортепьяно до ближайшаго *c* называются *контра-тонами*, слѣдующая за ними октава *большою*, далѣе *малою*, еще далѣе: *разъ*, *два*, *три*, и т. д. *перечеркнутыми* октавами. Такъ самый низшій тонъ на віолончели есть *c* въ большой октавѣ, а на скрипкѣ *g* въ малой, или малое *g* и т д.. Въ письмѣ употребляются для большой октавы большія, а для малой—малыя, латинскія буквы; а для *разъ*, *два*, *три* перечеркнутой октавы—разъ, два, три под—или над—черкнутыя буквы и т. д.. И такъ весь рядъ названій тоновъ, начиная съ контра—H, слѣдующій: контра — H, C, D, E, F, G, A, H, — c, d, e, f, g, a, h, — $\underline{c}$, $\underline{d}$, $\underline{e}$, $\underline{f}$, $\underline{g}$, $\underline{a}$, $\underline{h}$, — $\underline{\underline{c}}$, $\underline{\underline{d}}$, $\underline{\underline{e}}$, $\underline{\underline{f}}$ и т. д.. Таковой рядъ тоновъ, на которомъ, отъ одной степени тона къ другой, восходишь или нисходишь, какъ по лѣствицѣ, называется *натуральною*

*гаммою*, или—италіянскимъ словомъ—*скалою*. Скала, содержащая семь степеней тоновъ, полна; ибо дальнѣйшіе тоны будутъ тѣже семь степеней, только въ низшихъ или высшихъ октавахъ.

Контра-тоны, тоны—большой, малой, и разъ—подчеркнутый октавъ называются *басовыми тонами*, или просто—*басомъ*; а всѣ прочіе высшіе тоны, начиная, однако, съ низшаго тона разъ—подчеркнутый и даже съ высшихъ тоновъ малой октавы, называются *дискантовыми тонами*, или *дискантомъ*. Не смотря, однакожъ, на это дѣленіе тоновъ, границъ между басомъ и дискантомъ нельзя строго обозначить.

# РАЗДѢЛЪ 2.

## НОТНАЯ СИСТЕМА.

Для изображенія тоновъ употребляется особенное письмо, называемое *нотнымъ письмомъ* или *нотами*. Каждую степень тона изображаютъ круговидною фигурою, полою или черною (○, ●), называемою *головкою*. Если бы каждую степень тона изображать на особой линіи, тогда бы нужно было множество линій, кои бы затрудняли чтеніе нотъ (№ 2). По этому ограничиваются 5-ю линіями, на коихъ, между коими и надъ коими пишутся ноты. Эти 5 линій называются *пяти-строчною системою*; на ней можно изобразить только одиннадцать нотъ (№ 3). Мѣсто ихъ на системѣ обозначается такъ: подъ 1-ю линіею, на 1-й линіи, подъ 2-ю и т. д.. Но, какъ тоновъ болѣе одиннадцати, то, во избѣжаніе большаго числа линій, нужныхъ для ихъ изображенія, пишутъ надъ и подъ

системою маленькія линіи, называемыя *прибавочными*, посредствомъ коихъ и системы вмѣстѣ можно изобразить всѣ тоны (№ 4).

Теперь мы могли бы изобразить и прочесть всѣ ноты, если бы мы знали, какой тонъ дѣйствительно находится на извѣстной линіи. Такъ предположивъ напримѣръ, что мѣсто подчеркнутаго *c* на 1-й линіи, мы должны бы были всѣ слѣдующія ноты: подчеркнутыя d, e, f и т. д., поставить подъ 2-й линіей, на 2-й и т. д.; потому что тоны скалы и ноты слѣдуютъ въ одномъ и томъ же порядкѣ. Но поставивъ другой какой-либо тонъ на 1-й линіи, напр. подчеркнутое *e*, мы должны были бы изобразить *f* подъ 2-й линіей и т. д.. И такъ необходимо установить мѣсто извѣстнаго тона, отъ котораго уже прочіе получатъ свои относительныя мѣста. Для этого есть нѣкоторые знаки, называемые *ключами*; каждый изъ нихъ обозначаетъ мѣсто извѣстнаго тона, именно на той линіи, на которой самъ ключь изображенъ. Таковыхъ ключей употребляемъ три: ключь *G*, или *скрипичный*, ключь *C*, и ключь *F*, или *басовой*.

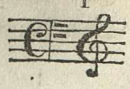
1. *G* — ключь, коего видъ 𝄞; находясь преимущественно на 2-й линіи, обозначаетъ мѣсто подчеркнутаго *g*, а прежде, особенно во Франціи, изображали его на 1-й линіи; тогда мѣсто подчеркнутаго *g* было на первой линіи, и самъ ключь назывался *французскимъ скрипичнымъ ключомъ*. Въ № 5 изображенъ рядъ нотъ теперешняго скрипичнаго ключа. Чтобы изобразить имъ малое f, нужно поставить еще третью прибавочную линію подъ системою; равномѣрно для *h* трижды подчеркнутаго нужно еще прибавить линію надъ системой, и т. д..

2. *C—ключь* показываетъ мѣсто подчеркнутаго *c*; изображается этотъ ключь такъ: 𝄡: — и употреб-

ляется трояко: какъ дискантный, альтовый и тенорный ключь: а) *Дискантный ключь* обозначаетъ мѣсто подчеркнутаго *c* на 1-й линіи (№ 6). b) *Альтовый* обозначаетъ мѣсто подчеркнутаго *c* на 3-й линіи (№ 7), а с) *Тенорный ключь* обозначаетъ мѣсто подчеркнутаго *c* на 4-й линіи (№ 8) (прежде же изображали ключь *C* и на 2-й линіи). Теперь остается говорить о третьемъ *F—ключѣ*. Видъ его 𝄢 или 𝄢; обозначаетъ мѣсто малаго *f* на 4-й линіи (№ 9). Впрочемъ и этимъ ключемъ можно изобразить еще низшіе и высшіе тоны; стоитъ только прибавить линіи снизу и сверху. (Прежде писывали ключь F иногда на 3-й, иногда же на 5-й линіи). Необходимость въ нѣсколькихъ ключахъ видна изъ того, что если бы мы ограничились однимъ ключемъ, тогда число прибавочныхъ линій было бы слишкомъ велико; такъ напр. въ ключѣ F трижды подчеркнутое *e* слѣдовало бы поставить на 9-й прибавочной линіи; а для большаго *G* и контра-G, въ G-ключѣ, требовалось бы тоже 6 и 9 прибавочныхъ линій (№ 10). Неудобность этого очевидна; при томъ же очевидно, что скрипичный ключь есть самый приличный для изображенія высшихъ октавъ; напр. для тоновъ скрипки, флейты; а басовой — для низшихъ, напр. для контрабаса, баса. Отсюда же видно, что два ключа: G и F неудовлетворительны для всѣхъ рядовъ тоновъ и голосовъ: такъ для тенора или альта, доходящаго до дважды подчеркнутаго *c*, ключь F слишкомъ низокъ, а ключь G слишкомъ высокъ. Первый изъ нихъ требовалъ бы болѣе 4-хъ прибавочныхъ линій надъ системой, а второй — столько же подъ системой; между тѣмъ какъ альтовый и тенорный ключь болѣе удовлетворительны (№ 11). И такъ употребляютъ еще средній ключь, приличный среднимъ рядамъ тоновъ,

именно троякій ключь *c*. Ибо нѣсколько ниже скрипичнаго ключа, именно 2-мя ступенями, находится дискантный ключь; еще ниже этого, именно четырьмя ступенями, находится альтовый ключь, двумя ступенями ниже котораго находится теноровый ключь, и наконецъ 4-мя ступенями ниже этого стоитъ басовый. И такъ для каждаго ряда тоновъ имѣется особый ключь.

Мы должны еще упомянуть о средствѣ, употребляемомъ для весьма объемистыхъ рядовъ тоновъ; именно, — если рядъ тоновъ такъ великъ, что никакой ключь не можетъ ему вполнѣ удовлетворить, тогда мѣняютъ предъидущій ключь на новый, напр. рядъ тоновъ отъ большаго G до дважды подчеркнутаго g нельзя было бы обнять никакимъ ключемъ,—ни скрипичнымъ, ни басовымъ, и ни однимъ изъ среднихъ ключей, какъ это видно изъ № 12. По этому тутъ въ приличномъ мѣстѣ ставятъ другой ключь; такъ напр. (№ 13), всѣ тоны этихъ 3-хъ октавъ удобно изображены безъ пособія прибавочныхъ линій, только чрезъ перемѣну ключа.

Если музыкальное сочиненіе многоголосное, то всѣ голоса изображаются на отдѣльныхъ, въ одно время паралельно идущихъ системахъ, и каждой системѣ дается ключь, приличный рядамъ тоновъ, на ней изображеннымъ; такъ напр. ключь G для высшихъ, F для низшихъ тоновъ. Въ этомъ случаѣ ключь относится ко всѣмъ тонамъ нотной строки, на которой онъ стоитъ, до новаго ключа. Когда же этотъ новый ключь должно ввести и въ слѣдующую нотную строку, тогда вначалѣ ея ставятъ 2 ключа: ея обыкновенный и этотъ вновь введенный; такъ напр. если въ строкѣ басовыхъ нотъ долженъ быть поставленъ скрипичный ключь, тогда это изображается такъ: 

## О СПОСОБѢ ИЗУЧЕНІЯ ЧТЕНІЯ НОТЪ.

Тому, кто не желаетъ глубоко заниматься музыкой, или кто хочетъ только выучиться пѣть или играть на одномъ какомъ-нибудь инструментѣ, достаточно знать одинъ или два ключа. Но, безъ сомнѣнія, каждому желательно выучиться чтенію нотъ по легкому и удобному способу, — такъ, чтобы онъ, зная одинъ только ключь, былъ въ состояніи легко выучить ноты и прочихъ ключей. Къ этому ведетъ не заучиваніе нотъ наизустъ и не нотная таблица, употребляемая новѣйшими фортепіянными учителям ; а для этого должно хорошо всмотрѣться въ нотную систему и въ ея согласіе съ системою тоновъ. Должно ясно понять то, что нотная лѣствица есть вѣрное изображеніе лѣствицы тоновъ, что ноты въ томъ же порядкѣ слѣдуютъ на линіяхъ и на ихъ промежуткахъ, какъ и тоны въ скалѣ. Теперь приступимъ къ изученію нотъ: прежде всего должно установить мѣсто какого-нибудь тона (на р. подчеркнутаго *g* на 2-й линіи), и тогда уже само собою обозначится мѣсто прочихъ нотъ вверхъ и внизъ (№ 14). Далѣе видно, что каждый третій тонъ займетъ слѣдующую линію, или слѣдующій промежутокъ; въ этомъ слѣдуетъ упражняться письменно (№ 15); потомъ видно, что чрезъ линію или чрезъ промежутокъ стоитъ всегда 5-й тонъ (№ 16). Послѣ этого слѣдуетъ приступить къ чтенію нотъ со всѣми этими ихъ свойствами (№ 17). Наконецъ въ любой музыкальной піесѣ разбираешь ноты, и если случится, что которой-нибудь не знаешь, то по знакомой нотѣ узнаешь посредствомъ счета и неизвѣстную ноту. Быть можетъ этотъ способъ и требуетъ вначалѣ болѣе времени, чѣмъ простое заучиваніе нотъ, но онъ за то впечатлѣваетъ

ихъ въ насъ лучше; и при томъ, выучившись по этому способу нотамъ одного ключа, легко уже будетъ узнать ноты и прочихъ ключей. Впрочемъ, прежде чѣмъ приступишь къ этому способу, должно твердо знать порядокъ и мѣсто тоновъ на скалѣ.

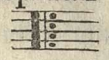
# РАЗДѢЛЪ 3.

## О СРЕДСТВАХЪ, ОБЛЕГЧАЮЩИХЪ НОТНОЕ ПИСЬМО.

Хотя ключь G самый высокій, а F самый низкій, однако для самыхъ высшихъ тоновъ въ первомъ и для самыхъ низшихъ во второмъ требуется все-таки слишкомъ много прибавочныхъ линій (№ 18); во избѣжаніе этого означаютъ таковые тоны октавою ниже, и надъ ними ставятъ 8 или $8^{va}$ (ottava) для того, чтобы показать, что ихъ должно брать не въ той октавѣ, въ которой онѣ изображены, а октавою выше. Если же таковыхъ тоновъ много, то надъ ними ставятъ 8~~~, $8^{va}$~~~; и тамъ, гдѣ ноты должно брать въ той октавѣ, въ какой изображены, ставится *l* или *loco* (на мѣсто). Рядъ тоновъ въ № 19 — a) удобнѣе было бы изобразить такъ, какъ въ № 19—b). И на оборотъ — если должно изобразить слишкомъ низкіе тоны, то ихъ пишутъ октавою выше, и подъ ними ставятъ знаки 8, $8^{va}$, $8^{va}$~~~ (№ 20). Ясно, что это примѣнимо къ тонамъ всѣхъ ключей; впрочемъ не всегда слѣдуетъ употреблять этотъ облегчительный способъ; такъ напр. неудобно изобразить мѣсто въ № 21, a), какъ оно изображено въ № 21, b); всего приличнѣе было бы изобразить всѣ его тоны октавой ниже и подъ ними поставить $8^{va}$, (№ 22).

Тотъ же облегчительный способъ употребляется тогда, когда рядъ тоновъ сопровождается другимъ таковымъ же рядомъ тоновъ, только въ высшей или низшей октавѣ. Тутъ можно не писать оба ряда, — довольно замѣнить одинъ изъ нихъ словами—all 8$^{va}$, all'ottava, поставляемыми надъ или подъ системой (№ 23).

Композиторы употребляютъ часто безъ разбора слова *all'ottava* и *ottava*; въ такихъ случаяхъ узнается намѣреніе композитора изъ самаго хода сочиненія; такъ напр. ясно, что знакъ 8$^{va}$, all' 8$^{va}$ въ № 24 не показываетъ того, чтобы ноты, обозначенныя этимъ знакомъ, слѣдовало брать въ октавѣ высшей, но то, что эти ноты идутъ октавами. Рѣже встрѣчаются слова alla 3$^{za}$ (terza) и alla 6$^{ta}$ (sista), показывающія, что рядъ тоновъ, ими обозначенный (№ 25), должно сопровождать другимъ рядомъ тоновъ 3-мя или 6-ю тонами выше (№ 26). Въ многоголосныхъ композиціяхъ употребляются также ссылки одного голоса на другой; такъ напр. для показанія того, что теноръ долженъ пѣть тоны баса, ставятъ въ голосѣ перваго, вмѣсто нотъ, слова *col Basso* (съ басомъ). Наконецъ есть еще нѣкоторые знаки въ музыкѣ, употребляемые для избѣжанія повторенія нотъ; такъ если должно повторить мѣсто 2, 3, 4 раза, то пишутъ его одинъ разъ, и надъ нимъ ставятъ слова—*bis*, *ter*, *quater*; для бо̀льшей же точности ставятъ иногда надъ таковымъ мѣстомъ, кромѣ словъ bis, ter, quater, еще дугу или точки (№ 27); для повторенія же большой фразы употребляютъ *повторительный знакъ* . Здѣсь должно отличить слѣдующіе случаи: когда должно повторить фразу съ самаго начала музыкальнаго сочиненія, тогда ставится повторительный знакъ въ концѣ повторяемой фразы; когда же ее не должно повторить съ самаго начала піесы,

тогда въ началѣ повторенія ставится повторительный знакъ въ обратномъ видѣ; именно:  , такъ, что все повторяемое мѣсто заключено между двумя повторительными знаками; напр. фразу въ № 28 должно сыграть до предпослѣдней ноты, послѣ чего ее слѣдуетъ съ 3-ей ноты сначала повторить. Когда должно повторить каждую изъ двухъ, рядомъ стоящихъ фразъ, тогда онѣ отдѣляются повторительнымъ знакомъ . Если должно при повтореніи большой фразы замѣнить послѣдніе ея тоны новыми, то отмѣняемыя ноты обозначаются словомъ— 1-ma (prima volta); а вновь поставленныя — словомъ 2-da (seconda), для показанія того, что прежде должно взять первое мѣсто, которое, при повтореніи цѣлой фразы, должно замѣнить другимъ мѣстомъ. Такъ изобразивъ, напр. мѣсто № 28 такъ, какъ въ № 29, при повтореніи его, вмѣсто 4-хъ послѣднихъ нотъ, должно взять ноты, поставленныя послѣ повторительнаго знака. Почти такое же значеніе имѣютъ слова *Da capo* (D. C. или D. c. или d. c.), означающія повтореніе съ самаго начала. Если должно повторить мѣсто до самаго конца піесы, то, обозначивъ заключительный знакъ словами F или Fine (конецъ), или же поставивъ надъ послѣднею нотою знакъ 𝄐, пишутъ не *da capo*, а D. C. al fine.

Наконецъ если должно повторить не съ самаго начала піесы, а съ какого-нибудь другаго мѣста, то его обозначаютъ знакомъ и пишутъ не *da capo*, а *d. s. (dal segno)*, т. е. что это мѣсто должно повторить не сначала, а отъ знака.

# РАЗДѢЛЪ 4.

## О ПОВЫШЕНІИ И ПОНИЖЕНІИ.

Сличая нотную систему, означенную нами, съ клавишами на фортепіано, увидимъ, что для многихъ изъ нихъ, именно для верхнихъ клавишей вовсе нѣтъ нотъ. Чтобы понять эту ихъ неполноту, допущенную нами съ намѣреніемъ, представляемъ къ этому слѣдующія средства.

### А) ПОВЫШЕНІЕ.

Если предъ какою нибудь нотою стоитъ ♯ (діэзъ), то должно брать не тотъ клавишъ, который обозначается оною нотою, а непосредственно стоящій высшій клавишъ, все равно какой бы онъ ни былъ — верхній или нижній. И такъ напр. если передъ с стоитъ ♯ діэзъ , то должно брать клавишъ № 2-й (№ 1) и т. д.. Къ тону, повышенному такимъ образомъ, прибавляется слогъ *is* (а у Французовъ слово *dièse*, напр. *ut dièse*, или *cis* и т. д.). Такъ отъ *C* получится *cis* и т. д.. Въ таблицѣ (подъ № 30) означены всѣ тоны октавы съ ихъ повышеніями. Хотя, по видимому, кажется, что всѣхъ тоновъ въ октавѣ 14, но въ сущности ихъ только 12, ибо *eis*, *his* суть ни что иное, какъ *f* и *c*. Теперь обозначены всѣ клавиши октавы; но верхніе клавиши на фортепіано могутъ быть обозначены и чрезъ

### В) ПОНИЖЕНІЕ.

Именно, если передъ нотою находится знакъ *b* (бемоль), тогда не берется клавишъ, соотвѣтствующій той нотѣ, а непосредственно ниже стоящій, все равно

будетъ ли онъ верхній или нижній. Такъ напр. если передъ *c* находится бемоль, то берется клавишъ № 12 (см. таблицу № 1). Къ тону, пониженному такимъ образомъ, прибавляется слогъ *es* (а у Французовъ эти пониженные тоны называются: *ut Bemol*, *re Bemol* и т. д. смотря потому, какой тонъ пониженъ); такъ *ces*, *des* и т. д., только вмѣсто *ees*, *aes* и *hes* говорятъ: *es*, *as* и *b*. (Англичане же говорятъ *hes*, а не *b*). Всѣ тоны октавы съ ихъ пониженіями изображены въ № 31. И здѣсь не 14 тоновъ октавы, а только 12, ибо *ces* и *fes* суть *h* и *e*. И такъ въ октавѣ всѣхъ тоновъ только 12. Тоны же, которые различаются между собою только названіемъ, именуются *Энгармоническими тонами*; таковы *h* и *ces*, *e* и *fes*, *f* и *eis*, *his* и *c*, *cis* и *des*, *dis* и *es* и т. д.. Эти двойныя названія тоновъ не суть лишнія; необходимость ихъ видна особенно въ ученіи о композиціи. Гамма, содержащая въ себѣ всѣ тоны октавы съ ея повышенными, или пониженными тонами, называется *хроматическою*. Въ № 32 изображена хроматическая гамма, въ коей при A означены всѣ тоны съ ихъ повышеніями, а при B съ пониженіями; гамма же, означенная въ концѣ 1-го раздѣла, въ которую всякая степень тона разъ входитъ, называется, въ отличіе отъ хроматической гаммы, *Діатоническою гаммою*. Если тонъ уже повышенъ, или пониженъ, а нужно взять степень тона, то для уничтоженія предшествующаго діэза, или бемоля, ставится передъ нотою знакъ ♮, называемый *бекаромъ* (отказомъ). Въ № 33 бекаръ при A показываетъ, что предшествующій діэзъ уничтоженъ, и что должно брать *c*, а не *cis*, а при B, что должно брать *e*, а не *es*.

При томъ замѣтимъ, что бекаръ, уничтожая діэзъ, понижаетъ тонъ, а уничтожая бемоль, повышаетъ его.

D) О двойномъ повышеніи и двойномъ пониженіи.

Иногда бываютъ нужно двойное повышеніе, или пониженіе: 1-е означается знакомъ ×, или ※ *двойнымъ діэзомъ*. Такъ напр. если онъ стоитъ передъ *c*, то берется *d*. Здѣсь къ названію тона прибавляется двойное *is* такъ ×*c*—*cisis* и т. д.. 2-е означается знакомъ *bb* — *двойнымъ бемолемъ*, или чрезъ большое *b*. *B*; но 1-е обозначеніе лучше и потому обще принято. Если передъ нотою стоитъ *bb*, то должно брать двумя полтонами ниже; по этому *bb* передъ *c* показываетъ, что должно взять *b*. Къ названію тоновъ прибавляется двойное *es*; такъ *c* съ *bb* — *ceses*, *d* съ *bb*—*deses* и т. д.; но вмѣсто *bes* говорятъ *bb* (№ 34). Для уничтоженія двойнаго повышенія или пониженія ставится знакъ 𝄪 — *двойный бекаръ* (№ 35). Но если нужно уничтожить не все двойное повышеніе или пониженіе тона, а только простое повышеніе или пониженіе, тогда должно ставить передъ ♮ не другой бекаръ, а ♯, или *b* (№ 36). Теперь видимъ, что посредствомъ двойнаго повышенія и пониженія, для тѣхъ же тоновъ привходятъ еще другія названія, такъ что теперь каждый тонъ можетъ называться трояко, напр. *c*, *his* или *deses* и т. д.. Польза этихъ энгармоническихъ тоновъ будетъ показана впослѣдствіи.

Еще должно замѣтить, что значеніе бекаровъ тогда только будетъ вполнѣ понятно, когда узнаемъ, сколько времени продолжается діэзъ и бемоли. Теперь опять возвращаемся къ (Tonstufen) степенямъ тоновъ, для того, чтобы вполнѣ уразумѣть ихъ. Уже сначала мы сказали, что всѣ тоны получаютъ отъ нихъ названіе, а теперь мы видѣли, что каждый тонъ можетъ быть представленъ въ 5 видахъ; именно: безъ перемѣны, единично, или вдвойнѣ повышеннымъ, еди-

нично, или вдвойнѣ пониженнымъ. Мы станемъ впредь относить къ степени тона всѣ тоны, названные по ней, и такъ къ степени *c* относятся: *c*, *cis*, *cisis*, *ces* и *ceses* и т. д..

И такъ только теперь можемъ мы уразумѣть вполнѣ всю систему тоновъ; именно: въ октавѣ находятся 7 основныхъ тоновъ (*c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a* и *h*) и 5 промежуточныхъ тоновъ, получаемыхъ чрезъ повышенія или пониженія основныхъ (*cis*, *dis*, *fis*, *gis*, *ais*; или: *des*, *es*, *ges*, *as* и *b*) и такъ всѣхъ тоновъ 12.

## РАЗДѢЛЪ 5.

### ОБЪ ИНТЕРВАЛАХЪ.

Такъ-какъ тоны въ музыкѣ соединяются между собою, то необходимо опредѣлить соотношенія ихъ.

Говоря, что *g* напр., или *a* выше *c* той же октавы, мы еще неточно опредѣляемъ отношеніе ихъ; ибо въ одной октавѣ многіе тоны выше и ниже одного и того же тона. Гораздо лучше считать степени: беремъ одинъ какой-нибудь тонъ за первый, и потомъ 2-й тонъ непосредственно высшій, называемъ 2-мъ и т. д.. Здѣсь 1-й тонъ называется *Прима*, 2-й *Секунда*, 3-й *терція*, 4-й *кварта*, 5-й *квинта*, 6-й *секста* и 7-й *септима*. Иногда требуется считать далѣе; тогда 8-й тонъ называемъ *октавою*, 9-й *ноною* и т. д.. Ясно, что здѣсь *октава* и *прима*, *нона* и *секунда* суть одни и тѣже тоны, только въ различныхъ октавахъ. Далѣе тоны октавы, какъ-то: *нона*, *децима* и т. д. нужны только въ композиціи и въ ученіи о двойномъ контрапунктѣ.

И такъ, если *C* есть *прима*, тогда *D секунда*, *E терція* и т. д.; если *F* прима, тогда *G* секунда и т. д.. Этимъ уже точнѣе опредѣляется отношеніе тоновъ; такъ можно сказать о *G* не только то, что оно выше *c*, но еще и то, что оно 4-мя ступенями выше его, т. е. что оно есть *квинта* отъ *C*. Отношеніе двухъ какихъ-нибудь тоновъ, изъ коихъ одинъ выше или ниже другаго, называется *интерваломъ*; и такъ *C* и *D* образуютъ интервалъ секунды, и т. д.. Но и эти опредѣленія не совсѣмъ удовлетворительны, потому что каждый основный тонъ обнимаетъ 5 различныхъ тоновъ. И такъ намъ еще не извѣстно, который изъ этихъ 5 тоновъ должно взять для составленія извѣстнаго интервала. Такъ напр. требуется взять большую терцію отъ *C*; но терція отъ *C* есть *E*, къ которому относятся *eis*, *es*, *eisis*, *eses*; но который изъ этихъ пяти тоновъ составляетъ большую терцію отъ *C*, мы этого еще не знаемъ. Чтобы пополнить этотъ недостатокъ, нужно болѣе-точное измѣреніе тоновъ. Намъ именно нужны три мѣры, кои называемъ: *цѣлымъ тономъ*, *большимъ полутономъ* и *малымъ полутономъ*. Цѣлый тонъ образуютъ два тона, между коими находится еще одинъ полутонъ (а на фортепіано одинъ клавишъ); и такъ *c* и *d* составляютъ цѣлый тонъ, ибо между ими находится еще *cis* или *des*. И такъ *cis* и *dis*, *e* и *fis* и т. д. суть цѣлые тоны. *Большой полутонъ* составляютъ два соприкасающіеся тона, принадлежащіе однакожъ къ различнымъ степенямъ тоновъ; такъ *c* и *des*, *h* и *c*, *fis* и *g* суть большіе полутоны. *Малый полутонъ* составляютъ соприкасающіеся два тона, принадлежащіе къ той же степени; такъ *c* и *cis*, *f* и *fis*, *ges* и *g* суть малые полутоны. Этими мѣрами можно съ точностью означить отношеніе тоновъ; именно: считаютъ число цѣлыхъ тоновъ и полутоновъ, содержащихся

между ними. Теперь, изслѣдуя цѣлый тонъ, напр. *c—d*, находимъ въ немъ большой и малый полутонъ (*c—cis* и *cis—d*) или (*c—des* и *des—d*). Разсматривая септиму *e—h*, находимъ въ ней два цѣлые тона: *c—d* и *d—e*, одинъ большой полутонъ *e—f* и три цѣлые тона: *f—g*, *g—a* и *a—h*. И какъ бы мы ни измѣняли эту систему, все-таки получимъ тотъ же результатъ, т. е. что въ ней содержатся пять цѣлыхъ и одинъ большой полутонъ.

Теперь мы можемъ точнѣе обозначить интервалы. Такъ если отъ *c* должно взять ту септиму, которая отстоитъ отъ него пятью цѣлыми тонами и однимъ полутономъ выше, то она должна быть *h*; ибо *b* отстоитъ отъ *c* на четыре цѣлыхъ и два полутона, а *his* на шесть цѣлыхъ тоновъ, и т. д..

Но такъ какъ было бы слишкомъ обстоятельно приводить каждый разъ мѣру интервала при точномъ опредѣленіи его величины, то интервалъ раздѣлили на четыре класса, и точная величина каждаго изъ нихъ можетъ быть обозначена однимъ только прилагательнымъ. Именно, каждый интервалъ можетъ быть: *большой*, или *малый*, или *укосненный*, или *чрезмѣрный*. Каждый малый интервалъ происходитъ чрезъ уменьшеніе большаго полутономъ, или онъ полутономъ меньше того же большаго интервала; напр. малая квинта, или малая секста полтономъ меньше большой квинты, большой сексты. Укосненный интервалъ полтономъ меньше малаго или двумя полтонами меньше большаго интервала. Чрезмѣрный же интервалъ полтономъ больше большаго. И такъ, если мы знаемъ, какъ велики большіе интервалы, то легко можемъ составить малые, укосненные, чрезмѣрные интервалы, уменьшая первые только на полтона, или на два полтона, или увеличивая ихъ на полтона. Для

представленія же большихъ интерваловъ у насъ есть образецъ прочный — рядъ степеней тоновъ, въ коемъ каждый тонъ отстоитъ отъ начальнаго тона на большой интервалъ. И такъ видимъ, что большая секунда содержитъ въ себѣ одинъ цѣлый тонъ, большая терція—два цѣлыхъ тона, и т. д.. Если мы хотимъ взять большой интервалъ отъ какой-нибудь иной степени тона (не отъ *C*), напр. если хотимъ взять большую кварту отъ *f*, то, такъ какъ большая кварта отстоитъ отъ примы на два цѣлыхъ и одинъ полутонъ, взявъ отъ *f* два цѣлыхъ и одинъ полтонъ, получимъ *b*, которая и будетъ искомымъ интерваломъ, и т. д.. А зная уже большой интервалъ, намъ легко составить изъ него малый, укосненный, или чрезмѣрный; стоитъ только увеличить его, или уменьшить на столько полутоновъ, какъ выше сего показано. Такъ, чтобы составить изъ большой квинты *c—g* малую, должно уменьшить большую квинту на полтона, отчего искомая квинта будетъ *c—ges*. Такъ напр. малые интервалы отъ *c* суть слѣдующіе:

*c—des*, — малая секунда,
*c—es* — —— терція,
*c—fes* — —— кварта,
*c—ges* — —— квинта,
*c—as* — —— секста,
*c—b* — —— септима.

Чтобы сдѣлать изъ *c—g* чрезмѣрную квинту, должно *g* увеличить на полтона. Желая превратить большую септиму *cis—his* въ малую, слѣдуетъ *his* понизить на полтона, и т. д..

Начинающему совѣтуемъ упражняться въ этомъ двояко: во 1-хъ *письменно* (слѣдуетъ изобразить всѣ большіе интервалы отъ любаго тона, потомъ всѣ малые; далѣе то тотъ, то другой большой интервалъ

прерващать въ малый, укосненный и чрезмѣрный интервалы); во *вторыхъ по слуху*—стараясь по одному слуху понять различные интервалы каждой степени.

Хотя ясно, что можно составить еще много другихъ интерваловъ съ помощію двойныхъ повышеній и пониженій; но такъ какъ они не употребительны, то мы не будемъ о нихъ говорить.

Въ предыдущемъ раздѣлѣ мы сказали, что есть энгармоническіе тоны; и самые интервалы, различающіеся только названіемъ тоновъ, называются энгармоническими. Таковы напр. малая терція *c—es* и чрезмѣрная секунда *c—dis*, и т. д..

## РАЗДѢЛЪ 6.

### (Tongeſchlechte) О ВИДАХЪ ТОНОВЪ, ИЛИ О ДУРНЫХЪ И МОЛЬНЫХЪ ЛАДАХЪ.

И такъ мы видимъ, что въ музыкѣ заключается семь степеней тоновъ, а изъ нихъ составляется множество другихъ тоновъ и ихъ отношенія. Конечно, въ каждомъ отдѣльномъ музыкальномъ сочиненіи могутъ встрѣчаться всѣ эти тоны и ихъ отношенія; но такъ какъ каждое музыкальное сочиненіе должно имѣть опредѣленное содержаніе и направленіе, то весьма естественно, что не всѣ эти тоны, или по крайней мѣрѣ въ одинаковой важности, входятъ въ одно сочиненіе; но что каждое изъ нихъ должно имѣть опредѣленный кругъ тоновъ, въ коемъ оно исключительно, или преимущественно, вращается. Это обстоятельство и дѣлаетъ доступнымъ ученику огромное царство соединенія тоновъ.

Въ основѣ каждаго музыкальнаго сочиненія находятся, разумѣется, семь степеней тоновъ; но каждая изъ нихъ можетъ быть представлена 5-ю различными способами, что дѣлаетъ возможнымъ безчисленное соединеніе степеней тоновъ; такъ напр. можно бы начать сочиненіе съ *c—d—e—f*, или съ *cis—d—e—f*, или *ces—d—e—f*, или *cis—dis—e—f*, и т. д..

Изъ числа всѣхъ возможныхъ соединеній употребительны въ нашей системѣ только два, кои мы назовемъ *видами ладовъ*, именно: *твердыми* или *мягкими*, *дурными* или *мольными*. Сходство ихъ состоитъ въ томъ, что какъ въ тѣ, такъ и въ другія входятъ семь степеней тоновъ. Разница ихъ только въ интервалахъ.

Въ дурныхъ гаммахъ заключаются только большіе интервалы; и такъ, послѣ примы, слѣдуетъ въ нихъ большая секунда и т. д.. Въ мольныхъ тоже заключаются большіе интервалы, за исключеніемъ терціи и сексты, кои суть малые. Зная, какъ превращать большіе интервалы въ малые, легко можемъ составить изъ дурной (твердой) гаммы мольную (мягкую): стоитъ только понизить терцію и сексту; такъ напр. изъ слѣдующихъ семи тоновъ, составляющихъ *с дурную* гамму: *c—d—e—f—g—a—h—e*, получится для *с* мольной (мягкой) гаммы слѣдующее: *c—d—es—f—g—as—h—c*. По этому тогда, какъ въ мажорной гаммѣ: *c—d—e—f—g—a—h—c*, 3-й тонъ отъ 4-го и
1 1 ½ 1 1 1 ½
7-й отъ 8-го отстоятъ на ½ тона; въ минорной же гаммѣ *c—d—es—f—g—as—h—c* 2-й тонъ отъ 3-го
1 ½ 1 1 ½ 1½ ½
и 5-й отъ 6-го отстоятъ на ½ тона; а 6-й отъ 7-го отстоитъ на 1½ тона, какого интервала въ мажорныхъ гаммахъ не встрѣчается. Отъ того-то онъ про-

изводитъ на наше чувство нѣсколько жесткое впечатлѣніе (№ 37). Но это бываетъ не всегда (№ 38).

Но почему оба рода тоновъ мы составили такъ, а не иначе? почему въ дурномъ *(твердомъ)* родѣ заключаются только большіе интервалы и почему въ мольномъ *(мягкомъ)* родѣ малы терція и секста? Эти вопросы будутъ объяснены въ послѣдствіи.

## РАЗДѢЛЪ 7.

### О ЛАДАХЪ.

Мы уже выше сказали, что интервалы могутъ быть считаемы отъ каждаго тона. По этому каждый видъ тона можемъ строить на любомъ изъ тоновъ. Соединеніе 7-ми тоновъ въ опредѣленныхъ интервалахъ, выходящихъ изъ одного тона, назыв. *гаммою* (ладомъ). И такъ лады бываютъ дурные и мольные (твердые и мягкіе), которые могутъ начинаться какимъ угодно тономъ. А какъ всѣхъ тоновъ 12 (7 главныхъ: *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, и 5 промежуточныхъ: *cis*, *dis*, *fis*, *gis*, *ais*), по этому всѣхъ ладовъ должно быть 24: 12 твердыхъ и 12 мягкихъ. И хотя каждый изъ этихъ тоновъ имѣетъ три разныя названія, а потому отъ каждаго тона можно получить и по три лада, но они различаются между собою только названіями.

Для составленія какого нибудь лада, должно отъ извѣстнаго тона, принимаемаго за начальный, брать прочіе такъ, чтобы интервалы ихъ были слѣдующіе: въ ладахъ твердыхъ: 1, 1, ½, 1, 1, 1, ½ тона, въ мягкихъ: 1, ½, 1, 1, ½, 1½, ½.

Такъ напр. если требуется составить твердый ладъ *A*, то сперва должно взять 7 основныхъ тоновъ: *a—h—c—d—e—f—g—a*, и потомъ посмотрѣть, таковы ли между ними интервалы, какими они должны быть въ ладу твердомъ. Здѣсь видимъ, что *h* отстоитъ отъ *a* на одинъ тонъ, какъ и должно быть; но *c* отъ *h* отстоитъ на ½ тона; а между тѣмъ здѣсь интервалъ долженъ быть одинъ тонъ; по этому опускаемъ *c* и беремъ *cis*, который и отстоитъ отъ *h* на одинъ тонъ, и т. д.. Такъ поступая и съ прочими тонами, получимъ для твердой гаммы отъ *A*: *a—h—cis—d—e—fis—gis—a*.

И такъ теперь для каждаго музыкальнаго сочиненія получили мы опредѣленную основу и можемъ сказать, что такая-то піеса не только изъ твердаго или мягкаго тона; но и что она напр. ладу *as-дуръ*.

Вообще (впрочемъ не безъ исключенія) всякая піеса имѣетъ свой ладъ, и даже переходя въ другіе лады, она опять возвращается къ своему прежнему ладу, которымъ началась. Зная, какого лада піеса, легче уразумѣть ее.

## РАЗДѢЛЪ 8.

### ОБОЗРѢНІЕ ВСѢХЪ ЛАДОВЪ.

Способъ составленія ладовъ, описанный въ предыдущемъ раздѣлѣ, не совсѣмъ удобенъ, когда ихъ нужно составить нѣсколько, и по этому мы постараемся здѣсь пріискать способъ болѣе удобный.

Составить ладъ, значитъ повысить, или понизить нѣкоторые тоны между семью степенями. Начиная А)

*съ ладовъ дурныхъ (твердыхъ)* видимъ, что ладъ *C*—*дуръ* не требуетъ ни повышенія, ни пониженія тоновъ, состоя только изъ 7 степеней: C—D—E—F—G—A—H. И такъ мы начинаемъ съ *C*, и поставимъ надъ ними нуль (0), чтобы показать, что въ этомъ ладу никакой тонъ не повышается и не понижается. Потомъ за C напишемъ другіе тоны такъ, чтобы каждый изъ нихъ отстоялъ отъ предъидущаго на 5 тоновъ (квинты), и наконецъ означимъ послѣднюю квинту передъ *C*; именно:

F. 0

C. G. D. A. E. H. F. C.

Разсматривая дурные лады, начинающіеся съ этихъ тоновъ, найдемъ, что въ каждомъ изъ ладовъ, послѣ C означенныхъ, одинъ тонъ повышается, и что онъ остается повышеннымъ въ каждомъ изъ слѣдующихъ ладовъ; такъ, что въ G-дуръ одинъ тонъ повышается, въ D-дуръ два, въ A-дуръ три, и т. д.. Здѣсь обозначено сколько тоновъ въ каждомъ ладу повышается:

F. 0. 1♯ 2. 3. 4. 5. 6. 7.

C. G. D. A. E. H. F. C.

И такъ мы знаемъ теперь только число повышаемыхъ тоновъ; но еще не знаемъ, какіе тоны повышаются. Для этого нужно взять предъидущій тонъ, что обозначимъ слѣдующимъ знакомъ: F. 0. 1♯

C. G. D. A и т. д.,

F. 0. 1. 2♯

C. G. D. A. E и т. д..

И такъ въ G-дуръ не входитъ F, а Fis; а въ D-дуръ вмѣсто c входитъ cis, и еще fis; по этому въ D-дуръ два тона повышены, и т. д..

Отсюда видимъ, что послѣ H-дуръ слѣдуетъ не *F-дуръ* и *C-дуръ*, а *Fis-дуръ* и *Cis-дуръ*; ибо разъ

повышенные тоны, остаются повышенными и во всѣхъ слѣдующихъ ладахъ. Продолжая наше производство, увидимъ, что, какъ въ *G*-*дуръ* находится одинъ діэзъ (fis), и въ *D*-*дуръ* два (*fis* и *cis*), такъ:

въ *A*-*дуръ* (*fis*, *cis* и *gis*) 3 діэза
— *E*-*дуръ* (— — gis и dis) 4 — и т. д..

Но взявъ пять тоновъ отъ *Cis*, получимъ *Gis* съ 8♯; потомъ *Dis* съ 9♯, и т. д.. Здѣсь должно показаться страннымъ то, что должно повысить восемь тоновъ, между тѣмъ какъ всѣхъ коренныхъ тоновъ только семь; но въ ладу предъ *Gis*, т. е. въ *Cis*-*дуръ*: H былъ повышенъ; и такъ въ *Gis*-*дуръ* долженъ быть повышенъ *f*; но такъ какъ f уже былъ разъ повышенъ, то слѣдовательно въ *Gis*-*дуръ* будетъ повышенный *fis*, и т. д.. Наконецъ получится His съ двѣнадцатью повышеніями (His есть энгармоническій тонъ съ C). Впрочемъ мы скоро увидимъ, что можемъ обойтись безъ этихъ послѣднихъ ладовъ. И такъ идя отъ C черезъ квинты, мы, пройдя всѣ тоны, возвратились опять къ *C*. Такимъ образомъ мы совершили кругъ, въ которомъ *C* есть начало и конецъ. Вотъ его изображеніе

*Квинтный* *кругъ*.

C
His
Eis G
Ais D
Dis A
Gis E
Cis H
Fis

Теперь, чтобы составить лады съ пониженіями, слѣдуетъ поступать на оборотъ. Для этого мы беремъ отъ *C* квинты, но считаемъ уже влѣво; и такимъ образомъ находимъ, что въ *F*-*дуръ* одинъ тонъ пониженъ, и т. д..

b

F 7 6 5 4 3 2 1 0

C G D A E H F C; тутъ, какъ и прежде, видимъ, что въ послѣдующемъ ладу находятся пониженія предъидущаго; понижается же всякій разъ предшествующая квинта. И такъ въ *F-дуръ* понижается H, и т. д.. При томъ же, если *F-дуръ* заключаетъ въ себѣ *b*, а не *h*, и если это *b* остается и для всѣхъ послѣдующихъ ладовъ, то значитъ, что слѣдующій ладъ не *h-дуръ*, а *b-дуръ*. Точно также найдемъ *es-дуръ*, и т. д..

И такъ для ладовъ съ пониженіями получимъ не:

b

F 7 6 5 4 3 2 1 0

C G D A E H F C; но

b

F 7 6 5 4 3 2 1 0

Ces Ges Des As Es B F C; изъ чего видимъ, что въ *F-дуръ* одинъ тонъ пониженъ (*b*), въ *B-дуръ* два тона (*b* и *es*), въ *Es-дуръ* три (*b*, *es* и *as*), и т. д.. Слѣдуя далѣе за *Ces* увидимъ, что *Fes-дуръ* имѣетъ 8 пониженій, и т. д., и что наконецъ *Deses-дуръ* имѣетъ 12 пониженій, но такъ какъ *Deses* и *C* одно и тоже, то и здѣсь мы совершили кругъ, въ коемъ C есть начало и конецъ. И такъ этимъ способомъ легко составить твердый ладъ изъ любаго тона.

Сравнивая всѣ лады съ діэзами и бемолями:

| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| C | G | D | A | E | H | Fis | Cis | Gis | Dis | Ais | Eis | His |
| Deses | Asus | Eses | Bb | Fes | Ces | Ges | Des | As | Es | B | F | C |
| 12 | 11 | 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 0 |

видимъ, что

*Deses* съ 12 пониженіями тоже, что *C-дуръ*
*Asas* — 11 ——————— *G-дуръ*
*Eses* — 10 ——————— *D*
*Bb* — 9 ——————— *A* и т. д.

т. е., что поставленные въ первомъ столбцѣ лады различаются между собою только названіями, или что они суть лады *энгармоническіе*. И такъ нѣтъ никакой надобности употреблять лады съ семью и болѣе повышеніями и пониженіями; только иногда бываетъ необходимъ ладъ съ семь іодіэзами, или бемолями, но никакъ не болѣе.

В) Для составленія *мольныхъ ладовъ* стоитъ только понизить въ твердыхъ терцію и сексту.

# РАЗДѢЛЪ 9.

## ПОДРОБНѢЙШЕЕ РАЗСМОТРѢНІЕ ЛАДОВЪ.

### А) О ПРЕДЗНАЧЕНІИ ТВЕРДЫХЪ ЛАДОВЪ.

Въ предъидущемъ раздѣлѣ мы видѣли, что во всѣхъ твердыхъ ладахъ (исключая *C*) находятся повышенія, или пониженія, которыя и означаются извѣстнымъ числомъ діэзовъ, или бемолей въ началѣ піесы, или же въ началѣ каждой строки, вслѣдъ за ключемъ. Это и есть *предзначеніе*. (Въ № 39 изображены предзначенія употребительнѣйшихъ ладовъ). При семъ должно замѣтить, что діэзы и бемоли обозначаются въ томъ порядкѣ, въ какомъ они означены въ предъидущемъ раздѣлѣ.

Ясно, что предзначеніе относится ко всѣмъ одноимяннымъ тонамъ въ какой бы октавѣ они ни находились; такъ напр. въ *G-дуръ* всякое f повышается. Когда же предзначеніе не должно относиться къ одной какой нибудь нотѣ, то передъ нею ставятъ отказъ (бекаръ). Въ примѣрѣ, подъ № 40, *f* первые три раза повышается, а четвертый нѣтъ. Такъ же, если піеса перемѣняетъ свой прежній ладъ, то предзначеніе ея должно уничтожить отказами, и поставить на его мѣсто новое, что можно сдѣлать не только въ срединѣ піесы, но даже и въ срединѣ строки; такъ въ примѣрѣ подъ № 41 піеса началась *D-дурнымъ* тономъ, который перешелъ въ *B-дуръ*. Для этого прежнее предзначеніе (два діэза) уничтожено двумя отказами, поставленными на тѣхъ же линіяхъ, на коихъ стоятъ діэзы въ предзначеніи, и поставлены еще два бемоля, какъ новое предзначеніе. Когда же изъ лада, въ коемъ содержится нѣсколько діэзовъ или бемолей, піэса переходитъ въ ладъ, имѣющій діэзы, или бемоли въ мѣньшемъ количествѣ, тогда въ новомъ предзначеніи ставится бекаровъ столько, сколько лишнихъ ♯ или *b*. Такъ въ примѣрѣ подъ № 42 *A* изъ *H-дуръ* переходитъ въ *D-дуръ*; по этому уничтожены (3-мя отказами) три лишніе діэза (gis, dis, ais). Впрочемъ, для ясности, можно написать это еще такъ, какъ у *B* въ томъ же примѣрѣ.

Тоже самое слѣдуетъ дѣлать при переходѣ въ ладъ, имѣющій болѣе діэзовъ, или бемолей (№ 43); или же (что болѣе употребительно) и здѣсь для ясности ставятъ всѣ знаки (№ 44).

Впрочемъ такія перемѣны предзначенія употребительны только тогда, когда піеса переходитъ въ новый ладъ на *долгое время*. Если же піеса не на долго оставляетъ свой ладъ, то при каждой новой нотѣ,

не находившейся въ прежнемъ ладу, ставится діэзъ, бемоль, или бекаръ; такъ въ примѣрѣ подъ № 45, составляющемъ часть большаго сочиненія изъ *D-дурнаго* тона, входятъ *c* и *b*, не входящіе въ *D-дуръ*; но такъ какъ эти два тона вошли сюда не на долго, то мы и не перемѣнили предзначенія, а только поставили передъ *c* отказъ (a) и передъ *h* (c) бемоль, которые тотчасъ же уничтожены: c (b) діэзомъ, а b (d) бекаромъ.

### B) О предзначеніи мольныхъ ладовъ.

Въ мольныхъ, или мягкихъ ладахъ, для предзначенія, существуетъ особое правило: они предзначаются не совсѣмъ такъ, какъ требуетъ самый порядокъ ихъ тоновъ; но каждый мольный ладъ получаетъ предзначеніе того дурнаго лада, который отстоитъ отъ него на малую терцію вверхъ. И такъ въ *A-моль* предзначеніе не одинъ діэзъ (gis), а оно получаетъ предзначеніе C-дуръ; т. е. *A-моль* не имѣетъ предзначенія; такъ въ *D-моль* предзначеніе не одинъ діэзъ (eis), а одинъ бемоль (*b*), входящій въ *F-дуръ*, отъ коего D отстоитъ на малую терцію внизъ, и т. д.. (Подъ № 46 изображены предзначенія употребительнѣйшихъ мольныхъ ладовъ). Отсюда видимъ, что предзначенія *E-моль* и *G-дуръ*, *H-моль* и *D-дуръ* и т. д. одинаковы. Два лада (одинъ дурный и одинъ мольный), имѣющіе одинаковое предзначеніе, называются *параллельными ладами*; и такъ *A-моль* и *C-дуръ*, *E-моль* и *G-дуръ* и т. д. суть лады параллельные. А какъ мы видѣли, что ладъ, параллельный мольному ладу, отстоитъ отъ послѣдняго на малую терцію вверхъ; то на оборотъ, ладъ, параллельный дурному ладу, отстоитъ отъ послѣдняго на малую терцію внизъ.

И такъ мы можемъ находить теперь всѣ параллельные лады и умѣемъ предзначать лады мольные. Только теперь можемъ мы вполнѣ узнать цѣль предзначенія. Первая цѣль его та, чтобы показать, какіе основные тоны въ извѣстномъ сочиненіи должно повысить, или понизить, и чтобы этимъ оберечь множество діэзовъ и бемолей, кои безъ предзначенія необходимо должно бы ставить передъ всякою повышенною, или пониженною нотою. Другая цѣль его — показать ладъ, на которомъ основана извѣстная піэса. Но такъ какъ одно и тоже предзначеніе бываетъ въ двухъ параллельныхъ ладахъ; то, чтобы съ точностью судить о ладѣ по предзначенію, должно смотрѣть еще на послѣдній тонъ піэсы; а если она кончается гармоніею, то на самый низшій тонъ. (Впрочемъ это будетъ разсмотрѣно въ ученіи о композиціи и о переходахъ). Такъ напр. если въ предзначеніи находятся два діэза, то піеса можетъ быть или *D-дурнаго*, или *H-мольнаго* тона; но если при томъ послѣдній тонъ піесы, или самый низкій тонъ ея послѣдній гармоніи будетъ H, то піеса изъ *H-мольнаго* тона.

Такъ какъ въ мольныхъ ладахъ предзначеніе не вполнѣ соотвѣтствуетъ ихъ тонамъ; то въ нихъ должно ставить передъ нотою всякій разъ тотъ діэзъ, или тотъ бемоль, который не содержится въ предзначеніи. Эта странность въ предзначеніи мольныхъ ладовъ принята вообще; при томъ же она имѣетъ еще и слѣдующую разумную причину; во 1-хъ точное предзначеніе мольныхъ ладовъ подвержено нѣкоторымъ неудобствамъ. Для двухъ мольныхъ ладовъ: d—e—f—g—a—b—cis – d и g—a—b—c—d—es—fis—g потребовались бы и діэзы, и бемоли вмѣстѣ; а другіе мольные лады, какъ напр. A—H—C—D—E—F—Gis—A—имѣли бы тѣже діэзы, или тѣже бемоли, рав-

но какъ и чуждые имъ дурные лады. Отъ этого произошло бы множество погрѣшностей: тогда бы часто смѣшивались мольные лады съ дурными. Въ избѣжаніе этого смѣшенія слѣдовало бы каждое предзначеніе тщательно изслѣдовать; но это было бы труднѣе, нежели въ дурныхъ ладахъ, въ коихъ діэзы и бемоли слѣдуютъ другъ за другомъ черезъ пять тоновъ, чего не бываетъ въ предзначеніи мольныхъ ладовъ. Во 2-хъ большая часть музыкальныхъ сочиненій (особенно большія піэсы, для коихъ предзначеніе наиболѣе важно) рѣдко остается въ одномъ и томъ же ладу; но, обыкновенно, переходитъ въ другой ладъ — въ тотъ, который имѣетъ наиболѣе съ нимъ общихъ тоновъ. Но въ параллельныхъ ладахъ общихъ тоновъ наиболѣе; такъ напр. *C-моль* и *Es-дуръ* (два параллельные лада) отличаются между собою только однимъ тономъ *H*, который въ *Es-дуръ* пониженъ (*b*). Третья же важнѣйшая причина того, что мольный ладъ предзначается по параллельному ему дурному, а не по одноимянному съ нимъ дурному ладу, излагается въ ученіи о композиціи.

### C) О важнѣйшихъ тонахъ ладовъ.

Мы уже видѣли, что на каждомъ тонѣ можетъ быть построенъ ладъ. Этотъ тонъ, какъ начало, какъ основа всего построеннаго на немъ лада, обозначается особымъ названіемъ: *тоникою*. Пятая степень въ каждомъ ладу (большая квинта тоники) называется *Доминантою*. (Причину этого названія увидимъ въ ученіи о гармоніи). И такъ доминанта отъ *C* есть *G*, отъ коей доминанта *D* и т. д., словомъ 5-й тонъ отъ тоники вверхъ; 5-й же тонъ отъ тоники внизъ (отъ *C—F*, отъ *F—B* и т. д.) называется *Субдоминан-*

*тою*, въ противоположность коей доминанту иногда называютъ *Супердоминантою*.

И такъ въ *C-дуръ* субдоминанта *F* и супердоминанта *G*. Третья степень въ каждомъ ладу (терція тоники), менѣе важная чѣмъ доминанта, называется *Медіантою*. Она лежитъ между тоникою и доминантою. (Значеніе ея объяснится въ ученіи о гармоніи). Третій же тонъ отъ тоники внизъ называется *Субмедіантою*, въ противоположность коей медіанта иногда называется *Супермедіантою*. И такъ въ *C-дуръ*: *e* есть супер- и *a* субмедіанта; такъ въ *C-моль*: *es* есть супер- и *as* субмедіанта, и т. д..

2) Сродство ладовъ.

Сличая лады между собою, увидимъ, что, хотя каждый изъ нихъ разнится отъ другаго, но одинъ болѣе, другой менѣе; такъ напр. *C-дуръ* и *G-дуръ* разнятся только въ одномъ тонѣ: въ *C-дуръ* *f* вмѣсто котораго въ *g-дуръ* *fis*, а *C-дуръ* и *D-дуръ* уже разнятся двумя тонами: *f* и *c* въ *C-дуръ*; а въ *D-дуръ*: *fis* и *cis* и т. д.. Два лада, имѣющіе между собою много одинакихъ тоновъ, суть *сродные лады*; но, такъ какъ мы видѣли, что сродство это бываетъ больше или меньше, смотря по тому— болѣе или менѣе одинакихъ тоновъ; по этому бываютъ различныя *степени сродства*. Но, какъ наконецъ мы уже нашли различные способы соединенія ладовъ между собою: *дурныхъ* между собою черезъ квинтный кругъ, *мольный* съ ихъ *параллельными дурными*, а наконецъ *мольныхъ* съ ихъ *одноименными дурными*; по этому сродство ладовъ трояко:

1. О сродствѣ дурныхъ ладовъ.

Здѣсь степени сродства показываетъ кругъ, образуемый чрезъ квинты. Непосредственно возлѣ въ немъ

стоящіе лады отступаютъ другъ отъ друга только на одинъ тонъ; по этому ихъ сродство первой степени. Разсматривая тутъ:

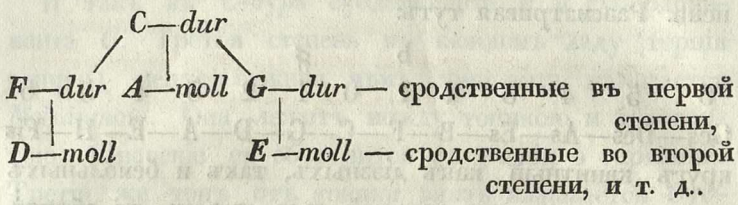
| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | ♭ | | ♯ | | | | | |
| 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| Ges— | Des— | As— | Es— | B— | F— | C— | G— | D— | A— | E— | H— | Fis |

кругъ квинтный какъ діэзныхъ, такъ и бемольныхъ ладовъ, видимъ, что каждый ладъ имѣетъ по обѣимъ своимъ сторонамъ два лада наиболѣе съ нимъ сродственные; такъ *C-дуръ* сродни въ первой степени съ *g-дуръ* и *f-дуръ* и т. д.. Въ двухъ ладахъ сродство во второй степени бываетъ тогда, когда между ними еще находится ладъ; таково напр. сродство въ *C-дуръ* съ *D-дуръ* и съ *B-дуръ*. Такимъ образомъ можемъ исчислить всѣ степени сродства ладовъ.

### 2. Сродство параллельныхъ ладовъ.

Параллельные лады состоятъ въ первой степени сродства, ибо они отступаютъ другъ отъ друга только на одинъ тонъ; по этому *C-dur* и *A-moll*, *C-moll* и *Es-dur* и т. д. сродни въ первой степени. Соединивъ этотъ родъ сродства съ предъидущимъ, получимъ новый способъ родственныхъ соединеній ладовъ. Мы сперва нашли, что каждый твердый ладъ сродственъ въ первой степени съ двумя сосѣдними, напр. *C-dur* съ *G-dur* и съ *F-dur*; а теперь, что онъ еще сродственъ въ первой степени съ своимъ параллельнымъ мольнымъ ладомъ *C-dur* съ *A-moll*; и такъ съ каждымъ дурнымъ ладомъ; напр. съ *C-dur*, три лада сродственны въ первой степени: *G-dur*, *F-dur* и *A-moll*; но какъ съ *G-dur* и съ *F-dur* ихъ параллельные лады *E-moll* и *D-moll* опять сродственны въ первой степени; то эти послѣдніе можно разсмат-

ривать, какъ сродственные во второй степени съ *C-dur* и т. д.. Изъ слѣдующей таблицы это видно:

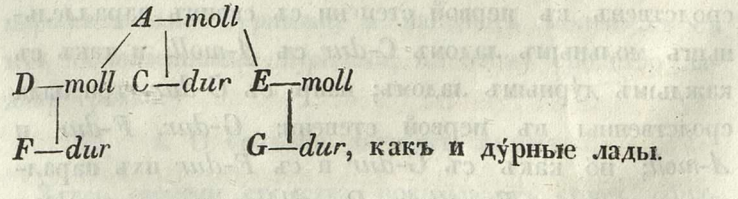



Это сродство мы могли бы продолжать и далѣе; но въ этомъ нѣтъ нужды.

### 3. Сродство мольныхъ ладовъ между собою и съ ихъ дурными.

Такъ какъ мы знаемъ, что мольные лады разнятся отъ ихъ дурныхъ въ двухъ тонахъ, — именно: въ терціи и секстѣ, то мы должны бы ихъ признать сродными во второй степени; но они имѣютъ туже тонику, туже суперъ- и субъ-доминанту, а это такъ важно (это мы узнаемъ въ ученіи о гармоніи), что мы должны признать эти лады въ самомъ тѣсномъ сродствѣ.

Такъ и въ сродствѣ мольныхъ ладовъ между собою мы считаемъ тѣ лады наиболѣе сродственными, коихъ тоники суть доминанты; такъ *A—moll* въ сродствѣ первой степени съ *D—moll* (съ ея суб-) и съ *E—moll* (съ ея супер-доминантою), хотя онѣ и разнятся между собою тремя тонами. И такъ мольные лады можно соединить такимъ же образомъ



# ПРИБАВЛЕНІЕ.

## О церковныхъ тонахъ.

Лады, представленные нами въ прежнихъ раздѣлахъ, не всегда употреблялись; именно до XVI и почти до XVII столѣтій въ ходу была совсѣмъ иная система ладовъ, которую мы называемъ *системою церковныхъ тоновъ*, *церковныхъ ладовъ*, или *старинныхъ ладовъ*. Въ этой системѣ содержатся пять или шесть разлиныхъ ладовъ:

| | |
|---|---|
| Іоническій | —c—d—e—f—g—a—h—c |
| Дорическій | —d—e—f—g—a—h—c—d |
| Фригійскій | —e—f—g—a—h—c—d—e |
| Лидійскій | —f—g—a—h—c—d—e—f |
| Миксолидійскій | —g—a—h—c—d—e—f—g |
| Эолическій | —a—h—c—d—e—f—g—a |

Они, какъ видимъ, содержатъ въ себѣ семь степеней тоновъ: Іоническій совершенно сходенъ съ *C—dur*; два лада—Миксолидійскій и Лидійскій разнятся отъ нашихъ дурныхъ только тѣмъ, что первая имѣетъ малую септиму, а вторая чрезмѣрную кварту; а три прочіе лада подобны нашимъ мольнымъ, съ тою разницею, что въ дорическомъ большая секста и малая септима, въ Эолическомъ малая секста и септима, а во Фригійскомъ сверхъ того еще малая секунда; чего всего не бываетъ въ мольныхъ ладахъ.

Еще въ древности умѣли составлять побочные лады изъ главныхъ (чрезъ квинту—выше или ниже), къ названію коихъ тогда прибавляли *Hypo*; такъ напр. второстепенный ладъ отъ Іоническаго называется *гипо-іоническимъ*: g—a—h—c—d—e—fis—g,— и т. д.

Впрочемъ подъ нѣкоторыми условіями можно было употреблять въ этихъ ладахъ, кромѣ сѣми основныхъ тоновъ — и иные тоны, коихъ было пять: *b*, *es*, *fis*, *cis* и *gis*, и кои отличаются отъ нашихъ тѣмъ, что нельзя было употреблять *b* и *es*, какъ *ais* и *dis*, а *fis*, *cis* и *gis* какъ *ges*, *des*, *as*.

Эта старинная система, особенно разнящаяся отъ нашей въ правилахъ модуляціи, не только имѣетъ историческое значеніе, но она необходима и теперь для полнаго уразумѣнія музыки, особенно церковной; ибо наши многочисленныя хоровыя мелодіи — наши лучшія произведенія, сочинены подъ вліяніемъ этой системы и безъ знанія ея не вполнѣ понятны. И такъ всякому образованному музыканту слѣдуетъ съ нею ознакомиться. Но ближайшее ея изученіе принадлежитъ къ ученію о композиціи; здѣсь же представимъ только способы заключенія (№ 47).

# ОТДѢЛЪ II.

## УЧЕНІЕ О РАЗМѢРѢ (Rhytmik).

## РАЗДѢЛЪ 1.

### О ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТИ ТОНОВЪ.

Мы уже во Введеніи сказали, что каждый тонъ долженъ длиться нѣкоторое время, и что время, свойственное извѣстному тону, называется его *продолжительностью*. Это время опредѣляется не безотносительно, т. е. не говорится: такой-то тонъ должно выдержать столько-то секундъ; а оно опредѣляется относительно къ другимъ тонамъ: такой-то тонъ должно выдержать вдвое, втрое и т. д., чѣмъ такой-то тонъ.

Самымъ простымъ образомъ дѣлятся тоны посредствомъ двухъ, съ котораго дѣленія и начнемъ.

#### А. О продолжительности двухчастичной.

Если назовемъ какой-нибудь тонъ *цѣлымъ тономъ*, или въ отличіе отъ вышеозначеннаго тождественнаго этому слову *цѣлою нотою*, тогда его должно выдержать впродолженіе двухъ другихъ тоновъ, называемыхъ *полнотами* или *полутактными нотами*; эта послѣдняя нота въ свою очередь дѣлится на двѣ *четвертныя ноты*, изъ которыхъ каждая дѣлится на двѣ *осьмыхъ*, эти опять на двѣ *шестнадцатыхъ*, и т. д.. Здѣсь мы раздѣлили каждый тонъ по его продолжитель-

ности на два мéньшіе; отсюда явствуетъ, что цѣлая нота содержитъ въ себѣ 4 четверти, 8 восьмыхъ и т. д., что полнота равна 4 восьмыхъ, 8 шестнадцатыхъ, и т. д.

Изображается же продолжительность тоновъ на нотахъ посредствомъ самыхъ нотъ: цѣлая нота изображается въ видѣ несовершеннаго круга (𝅝), оттого Французы и зовутъ ее круглою (ronde); полнота—въ видѣ же круга, но съ чертою (𝅗𝅥); четвертная въ видѣ большой черной точки съ чертою 𝅘𝅥 (noire); присовокупляя къ фигурѣ четвертной ноты 1, 2, 3 и т. д. (крючковъ) хвостиковъ снизу или сверху, получимъ 1/8 𝅘𝅥𝅯, 1/16 𝅘𝅥𝅰, 1/32 𝅘𝅥𝅱, и т. д.. Если у нѣсколькихъ нотъ, стоящихъ рядомъ, находятся хвостики (крючки), то они могутъ быть замѣнены горизонтальными линіями, соединяющими всѣ этѣ ноты — (№ 48).

Хотя все равно — ставить ли черту подъ или надъ головкою, дѣлать ли хвостикъ справа или слѣва, однако обыкновенно ставятъ въ нотахъ низшихъ черту ноты (шейку ноты) надъ ея головкою, а въ высшихъ на оборотъ, и хвостикъ справа. Въ таблицѣ подъ № 49 означены всѣ продолжительности нотъ, изъ двойнаго раздѣленія полученныя. Но можемъ изобразить тоны еще продолжительнѣйшіе, чѣмъ цѣлая нота; для этого у насъ три средства. Во-первыхъ прежде употребляли ноты какъ въ № 50, изъ коихъ semibrevis и minima соотвѣтствуютъ нашимъ цѣлой и пол-нотѣ, а brevis — вдвое, longa — вчетверо, и maxima въ восьмеро долѣе полной ноты. Изъ нихъ у насъ еще употребляется brevis. Во-вторыхъ, — соединяя нѣсколько нотъ данной продолжительности посредствомъ соединительнаго знака, показывающаго, что одинакія имъ обозначенныя ноты должно только держать; напр. желая изобразить 5/4,

пишутъ какъ въ N° 51 показано. Наконецъ въ третьихъ — точкою, поставленною послѣ ноты, увеличивается ея продолжительность въ $^1/_2$ противъ прежняго (N° 52); а двумя точками (изъ коихъ вторая увеличиваетъ продолжительность первой точки на $^1/_2$) увеличивается продолжительность ноты на $^3/_4$ ея (N° 53); слѣдовательно первая точка, при нотѣ поставленная, равна половинѣ ея продолжительности, а вторая точка, такъ какъ она составляетъ половину первой, то она равна $^1/_4$ ноты. — Можно бы и три точки ставить (N° 54); но это, во избѣжаніе затрудненія, при чтеніи удобнѣе было бы изобразить такъ, какъ въ N° 55.

### B. О продолжительности трехчастичной.

Судя по дѣленію цѣлой ноты на 2, 4 и т. д. равныхъ частей, можно бы полагать, что здѣсь будетъ сказано о дѣленіи ея на 3, 9 и т. д. частей; но, во избѣжаніе затруднительности, послѣднее дѣленіе не употребляется; группа изъ трехъ тоновъ одинаковой продолжительности, называется *тріолью*, выдерживается какъ два тона той же продолжительности (N° 56); тріоли изъ четвертныхъ, восьмыхъ и т. д. держатся какъ двѣ четвертныхъ, двѣ восьмыхъ и т. д. Тріоли могутъ быть соединены или посредствомъ соединительнаго знака (N° 57), или поставивъ вмѣсто этихъ двухъ частей ноту большой продолжительности (N° 58).

Въ примѣрѣ нашемъ первая тріоль равна пол-нотѣ, а вторая четвертной; и въ первой первые два тона и во второй послѣдніе два соединены соединительнымъ знакомъ.

Теперь мы получили цѣлый новый рядъ дѣленій на 3, 6 и т. д. разныхъ частей (N° 59). Соединивъ

Государственная ордена Ленина библиотека СССР им. В. И. Ленина

двѣ тріоли въ одно (№ 60), можемъ составить еще группу тоновъ, называемую *секстолью*, или въ отличіе нижеслѣдующей секстоли въ собственномъ смыслѣ, *двойною тріолью*; впрочемъ оба эти названія смѣшиваютъ.

### C. О смѣшанныхъ группахъ тоновъ.

Можно начать ноты двойнымъ дѣленіемъ и кончить тройнымъ (№ 61), гдѣ четвертная нота раздѣлена на двѣ осьмыхъ, а осьмая на три шестнадцатыхъ, и получилась тутъ опять двойная тріоль, или секстоль, которая отъ вышеупомянутой разнится только происхожденіемъ.

Остается еще намъ сказать:

### D. О болѣе сложныхъ группахъ тоновъ,

Каковы квинтоль (№ 62), гдѣ полнота раздѣляется на пять осьмыхъ, или четвертная на пять шестнадцатыхъ; *Септимоль* (№ 63), (въ коей четвертная нота раздѣляется на 7 шестнадцатыхъ), коей 7 нотъ поставлены вмѣсто 4 или 6; *Новемоль* (№ 64), коей 9 частей поставлены вмѣсто 8, или 6; *Децимоль* (№ 65), коей 10 частей поставлены вмѣсто 8 или 4, и такимъ образомъ можно дѣлить ноту любой продолжительности на 11, 13 и т. д. частей, какъ въ № 66, гдѣ четвертная нота раздѣлена на 15 частей, вмѣсто 8 или 4; цифра, надъ нотами поставленная, показываетъ какъ число нотъ (15), такъ и то, что ихъ должно играть съ одинакою скоростью, а не съ тою, съ какою ихъ слѣдовало бы играть судя по ихъ формѣ.

Впрочемъ подробнѣе объ этомъ будетъ сказано въ ученіи о тактѣ и его дѣленіи.

# РАЗДѢЛЪ 2.

## О ПАУЗАХЪ.

Между концемъ одного тона и началомъ другаго могутъ быть промежутки, въ кои должно молчать. Моментъ такого молчанія называется *паузою*, коихъ продолжительность столь же бываетъ различна, какъ и нотъ. Виды паузъ изображены подъ № 67.

Видъ послѣднихъ трехъ паузъ имѣетъ столько же хвостиковъ, сколько ихъ содержится въ видѣ нотъ, тѣмъ паузамъ соотвѣтственныхъ. Время всѣхъ этихъ паузъ можетъ быть, подобно нотамъ, продолжено на половину или три четверти ихъ продолжительности посредствомъ одной или двухъ точекъ. Для продолжительныхъ паузъ, встрѣчающихся въ многосложныхъ піэсахъ, употребительны знаки, изображенные въ № 68. Если же болѣе этого времени должно промолчать, то или ставятъ рядомъ показанные въ № 69 А знаки, или же изображаютъ какъ въ № 69 В, гдѣ цифра, на верху поставленная, показываетъ, сколько тактовъ должно промолчать.

Раздробляя ноту большей продолжительности въ таковыя мéньшей, можно, вмѣсто всѣхъ послѣднихъ, изобразить только нѣкоторыя, а остальныя замѣнить паузами, какъ въ № 70, гдѣ четвертная нота превращена: 1) въ осьмую и въ одновязную — паузу; 2) въ тріоль, состоящую изъ осьмой, одновязной паузы и опять осьмой, и 3) въ тріоль — въ суперъ и въ тріольную осьмую — ноту.

# РАЗДѢЛЪ 3.

## О МЕНѢЕ ОПРЕДѢЛЕННЫХЪ ЗНАКАХЪ ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТИ.

Кромѣ нотъ и паузъ опредѣленной продолжительности, разсмотрѣнныхъ въ предыдущихъ раздѣлахъ, слѣдуетъ еще сказать о нѣкоторыхъ случаяхъ, въ которыхъ отъ нихъ отступаютъ.

### 1. *Staccato* (*отрывисто*).

Ставится надъ нотами тогда, когда ее должно съиграть скорѣе, чѣмъ какъ бы слѣдовало по ея продолжительности: онъ выражается посредствомъ черточки, или посредствомъ точки, когда нота не должна быть слишкомъ ускорена, такъ примѣръ (№ 75) ноты, обозначенныя точками, а чертами еще короче (№ 72), гдѣ остальное время означено паузами (о чемъ уже выше сказано) № 73. Желая же еще ускорить продолжительность нотъ, должно поставить знаки стаккато и паузы (№ 74), или же написать надъ таковыми *нотами staccatissimo.*

### 2. *Ligato* (*связно*).

Ставится надъ нотами, кои должны быть вполнѣ выдержаны и кои какъ бы сливаются съ слѣдующими за ними нотами, что выражается полукружкомъ, надъ нотами поставленнымъ (№ 75). Если два или болѣе разныхъ нотъ соединены посредствомъ соединительнаго знака, то слѣдуетъ только держать первую изъ нихъ, послѣднюю же должно отнять. Чрезъ это получаетъ первая нота бо́льшій вѣсъ, чѣмъ послѣдняя. Но если изъ двухъ таковыхъ нотъ вторая долѣе первой,

то эта послѣдняя нота не отнимается, но все-таки берется слабѣе первой, legato assai (очень связно), legatissimo ( наисвязнѣе ). Тутъ продолжительность нотъ или обыкновенна, или даже больше. Если одинъ тонъ должно въ особенности вѣрно выдержать до конца его продолжительности, или если его должно держать нѣсколько долѣе обыкновеннаго, то надъ нимъ ставить *tenuto* или *bentenuto*. Для обозначенія того, что продолжительность отдѣльныхъ тоновъ не должна быть строго соблюдаема, но что каждый изъ нихъ долженъ быть незамѣтно взятъ долѣе или короче, ставятъ слова: *temporubato* (скрадываемый размѣръ), *A piacere*, *ad libitum* (по произволу). Если главный голосъ обозначенъ однимъ изъ послѣднихъ двухъ словъ, то прочіе сопровождающіе голоса должны съ нимъ сообразоваться, что въ ихъ нотахъ означается словами *colla parte* (с. р.), т. е. съ главнымъ голосомъ. Когда же продолжительность тоновъ совсѣмъ произвольна, тогда пишутъ *senza tempo*, или *senza ritmo* (безъ опредѣленнаго размѣра).

Всѣ эти произвольности уничтожаются словами *a tempo*, *al rigore del tempo* (по опредѣленному или строгому размѣру). Если наконецъ нота или пауза должна быть продолжена довольно значительно, но неопредѣленно, то надъ нею ставить знакъ называемый *fermata*. Хотя нѣкоторые и полагали, что онъ увеличиваетъ продолжительность ноты вдвое, но это несправедливо; ибо это увеличиваніе зависитъ отъ смысла самаго мѣста. Наконецъ замѣтимъ, что пауза, въ одно время встрѣчающаяся во всѣхъ голосахъ многоголоснаго сочиненія, называется *общею паузою*.

# РАЗДѢЛЪ 4.

## ТЕМПО.

Изъ упомянутыхъ продолжительностей нотъ и паузъ мы могли только узнать относительное значеніе нотъ (такъ четвертная вдвое долѣе осьмой); но сколько секундъ мы должны выдержать каждую изъ нихъ — еще не знаемъ. При томъ ясно, что однѣ піэсы должны быть играемы скорѣе, другія медленнѣе. И такъ движеніе бываетъ многоразлично, и обозначается словомъ *tempo* (размѣръ). Обыкновенно принимаютъ пять главныхъ степеней движенія, въ свою очередь подраздѣляющіяся.

### 1) Самое медленное движеніе,

Обозначающееся въ началѣ піэсы надъ нотами словами: *largo* (протяжно).

*Largo assai* (очень протяжно).

*Largitissimo* (наимедленнѣе).

*Adagio*, *adagissimo* (медленно, очень медленно).

*Lento* (не скоро).

*Grave* (серьозно, тяжело).

Изъ нихъ *largo* самые медленные; *tempo*, *adagio* и *grave* — нѣсколько скорѣе.

### 2) Умѣренное движеніе.

*Larghetto* (нѣсколько протяжно).

*Andante* (шествуя, поэтому не скоро), или сокращенно And$^{te}$.

*Andamento* (въ родѣ Andante).

*Andantino* (нѣсколько менѣе скоро).

*Sostenuto* (задерживая въ темпѣ).

*Commodo* (спокойно).

И здѣсь термины разпредѣлены по мѣрѣ ихъ ускоренія; впрочемъ не всѣ согласны въ этомъ ихъ различествованіи; такъ нѣкоторые принимаютъ *Andantino* болѣе скорымъ, чѣмъ *andante.*

3) Умѣренно скорое движеніе, коего термины:

*Allegretto* (нѣсколько игриво).
*Moderato* (умѣренно).
*Allegramente* (въ родѣ Allegro).
*Allegro moderato* (умѣренно, живо).
*Allegro, ma non troppo* (живо, но не слишкомъ).

4) Скорое движеніе.

*Allegro* (игриво, живо).
*Animato* (одушевленно).
*Allegro con brio* или *brioso* (съ жаромъ).
*Allegro con moto* (живо).
*Allegro con fuoco* или *fuocoso* (съ огнемъ).
*Allegro agitato* (съ волненіемъ).
*Allegro appassionato* (одушевленно). Наконецъ:

5) Самое быстрое движеніе, выражающееся чрезъ

*Allegro assai*, или *allegrissimo* (очень живо).
*Allegro vivace* (живо).
*Vivace, vivacissimo* (живо, очень живо).
*Presto* (скоро).

Но каждому ясно, что этихъ выраженій, сколько бъ ихъ ни было, не достаточно для обозначенія всѣхъ степеней движенія; по этому прибѣгаютъ къ выраженіямъ усиливающимъ ихъ, или ослабляющимъ, таковы: *più* (болѣе), *meno* (менѣе), такъ напр. *più Allegro* (живѣе, чѣмъ передъ симъ) и т. д. Впрочемъ *tempo* не можетъ быть этими выраженіями строго обозначено, а зависитъ по большей части отъ самаго игрока Они

же только служатъ къ тому, чтобы разъ принятое движеніе въ музыкальномъ произведеніи, вездѣ въ немъ провести; когда же требуется нѣкоторыя его мѣста съиграть скорѣе или медленнѣе главнаго tempo, тогда въ началѣ таковыхъ мѣстъ ставятъ: *vivo*. *più vivo*, или *velocе* (скоро), или же *ritenuto* (удерживая), а потомъ *a tempo* (по главному темпу).

Когда требуется незамѣтно перейти отъ одного движенія къ другому, тогда ставятъ или *tempo assimilando al movimente seguente* (общее обозначеніе), *ritardando* (ritard медля), *rilasciando* (уступая), *rallentando* (*rall*, *rallent*, также, *allentando*, *lentando*, замедляя), выраженіе наиболѣе замедляющее, также *calando* (успокоивая); а для постепеннаго ускоренія служатъ слова: *accelerando* (ускоряя), *precipitando* (торопясь), *stringendo* (настойчивѣе).

Если же это ускоренное или замедленное движеніе должно происходить весьма незамѣтно, тогда къ выше означеннымъ выраженіямъ прибавляютъ: *poco a poco* (мало по малу); такъ напр. *poco a poco rallentando* и т. д.. Если большую фразу должно до самаго ея конца ускорять, то пишутъ надъ нею *più stretto*, и таковую фразу называютъ *stretta*. (Таковъ первый финалъ Донъ Жуана).

Allegro (Accelerando) Presto.

Когда же послѣ ускореннаго или замедленнаго наступаетъ прежній постоянный размѣръ. тогда пишутъ: *tempo primo* (Т. р.) прежній размѣръ) Иногда пишутъ еще *tempo giusto* (настоящій темпо); тутъ размѣръ не обозначенъ, а зависитъ отъ вкуса исполнителя.

# ПРИБАВЛЕНІЕ.

## О ХРОНОМЕТРѢ.

Для опредѣленія обсолютной скорости каждаго темпо, необходимо опредѣлить его въ доляхъ времени, т. е. показать, что напр. ¼ такого-то темпо (положимъ allegro) продолжается только-то минутъ, или секундъ. Для этого необходимо намъ разсмотрѣть *Метрономъ Мельцеля* — орудіе, состоящее изъ вертикальнаго маятника, приводимаго въ движеніе колесами и снабженнаго подвижною тяжестью. За маятникомъ находится доска, раздѣленная на 110° (отъ N° 50—160). Стоитъ только подвигать эту тяжесть по маятнику, и онъ будетъ дѣлать столько ударовъ въ минуту, сколько показываетъ число градусосъ, находящееся на таблицѣ. Этимъ-то можно дать каждой нотѣ обсолютную продолжительность. Такъ напр. положивъ, что одна четвертная нота должна быть выдержана въ продолженіи одной шестидесятой доли минуты, уставимъ подвижную тяжесть маятника на N° 60: тогда скорость его ударовъ будетъ равна скорости одной четвертной ноты.

Этимъ мы можемъ точнѣе опредѣлять каждое темпо. На нотахъ изобразится такъ: M. M. ♩ 60 (т. е. Метрономъ Мельцеля). Если темпо медленно, то опредѣляютъ, посредствомъ Метронома, обсолютную скорость ноты малой продолжительности, такъ напр. ⅛, 1/16 — M. M. 𝅘𝅥𝅯=60, M. M. 𝅘𝅥𝅯=60; а если темпо скорое, то опредѣляетъ скорость ноты большой продолжительности; напр. M. M. 𝅗𝅥=90 и т. д.. Проще, дешевлѣ и менѣе подверженъ порчи хронометръ, предлагаемый *Готфридомъ Веберомъ*, состоящій изъ нити опредѣленной длины, къ концу которой прикрѣплена

какая-нибудь тяжесть, и которая какимъ-нибудь образомъ (напр. *узлами*) раздѣлена на равныя части. Чѣмъ короче такая нить, тѣмъ скорѣе она качается, и на оборотъ: чѣмъ длиннѣе она, тѣмъ медленнѣе качается. Этимъ способомъ тоже можно обозначить степень скорости. Такъ напр. нить, длиною въ 55 Рейнскихъ дюймовъ, качается только 50 разъ въ минуту; а длиною въ 5 таковыхъ дюймовъ качается 160 разъ въ минуту, что, примѣняя къ одной четвертной нотѣ, изобразится такъ: ♩ = 55″ Rh. ♩ = 3 Rh. Здѣсь слѣдуетъ сравнительная таблица Метронома Мельцеля съ Веберовымъ хронометромъ.

| Метрон. | | Рейн. фут. | Метрон. | | Рейн. фут. |
|---|---|---|---|---|---|
| 50 | = | 55 | 92 | = | 16 |
| 52 | = | 50 | 96 | = | 15 |
| 54 | = | 47 | 100 | = | 14 |
| 56 | = | 44 | 104 | = | 13 |
| 58 | = | 41 | 108 | = | 12 |
| 60 | = | 38 | 112 | = | 11 |
| 63 | = | 34 | 116 | = | 10 |
| 66 | = | 35 | 120 | = | 9 |
| 69 | = | 29 | 126 | = | 8 |
| 72 | = | 26 | 132 | = | 7½ |
| 76 | = | 24 | 138 | = | 6½ |
| 80 | = | 25 | 144 | = | 6 |
| 84 | = | 19 | 152 | = | 5 |
| 88 | = | 18 | 160 | = | |

Теперь посмотримъ, какъ пользуются этими двумя снарядами для опредѣленія абсолютной скорости всѣхъ темпо Четвертную ноту въ первой степени движенія (т. е. въ самомъ медленномъ движеніи) обозначаютъ такъ: M. M. ♩=50; во 2-й степени — M. M. ♩= 60, или W. Chro ♩=38″ Rh; въ 3-ей степени — M.

М. ♩=90; въ 4-й М. М. ♩=120 и до 130; а въ 5-й М. М. ♩=140 и до 150.

Впрочемъ не должно думать, чтобы посредствомъ этихъ двухъ орудій возможно было съ точностью опредѣлить абсолютную скорость. Она, напротивъ, зависитъ отъ самого исполнителя; и даже нелѣпо было бы стараться подвести подъ строгій математическій разсчетъ сочетанія звуковъ — выраженіе чувствъ и душевныхъ движеній.

## РАЗДѢЛЪ 5.

### О ТАКТѢ.

Чтобы цѣлые ряды тоновъ имѣли видъ симмитріи, ихъ обыкновенно дѣлятъ на равныя по продолжительности части; такъ напр. цѣлый рядъ четвертныхъ нотъ (№ 76) было бы трудно обозрѣть; во избѣжаніе этого дѣлимъ ихъ на части; самое простое дѣленіе на два. Соединеніе цѣлаго ряда нотъ въ группы одинаковой продолжительности, состоящее изъ двухъ нотъ, называется *двухчастичнымъ порядкомъ* (№ 77), а изъ трехъ нотъ — *трехчастичнымъ порядкомъ* (№ 78). Но и этого еще мало; именно, располагая даже ноты въ группы по двѣ или по три, трудно еще ихъ обозрѣть; во избѣжаніе этого соединяютъ двѣ или три такія части въ одну, и такимъ образомъ получаются составные порядки, именно: изъ двухчастичнаго — *четырехчастичный порядокъ* (№ 79), а изъ четырехчастичнаго можно составить *восьмичастичный порядокъ*.

*

Такъ же поступая съ трехчастичными порядками, получимъ новые составные порядки: *шестичастичный*, далѣе — *двѣнадцатичастичный* (№ 80); еще можно составить *девятичастичный порядокъ* (№ 81) и другіе.

Начальную часть каждаго раздѣла назовемъ *главною частью* (обозначенную въ нашихъ примѣрахъ большою цифрою); каждую часть въ сложныхъ порядкахъ, бывшую главною въ предшествующемъ простѣйшемъ порядкѣ, назовемъ *бывшею главною частью*, а прочія части *побочными частями*.

Хотя бы можно было составить порядки пяти — семи — и т. д. — частичные, но мы объ нихъ, какъ вовсе неупотребительныхъ, или употребляемыхъ очень мало, не станемъ говорить.

## РАЗДѢЛЪ 6.

### О ВИДАХЪ ТАКТОВЪ.

Давъ частямъ порядка опредѣленную продолжительность, получимъ *видъ такты*; самыя же части назовутся *тактовыми частями*. Но какъ частямъ любаго порядка можно дать любую продолжительность, то и тактовъ столько видовъ, сколько различныхъ продолжительностей и порядковъ.

Здѣсь слѣдуютъ употребительнѣйшіе виды тактовъ, съ предзначеніемъ каждаго изъ нихъ, которое ставятъ на системѣ въ началѣ піэсы, или въ началѣ новаго вида такта. Видъ его дробь, коей числитель показываетъ порядокъ, а знаменатель значеніе каждой части.

Изъ двухчастичнаго порядка составляются:

1) *Двухчетвертный* *тактъ* $^2/_4$.

2) *Двухъосьмый* *тактъ* $^2/_8$.

3) Тактъ, называемый малый тактъ — *alla breve*, или $^2/_2$, выражающійся такъ: $^2/_2$, или — 2, или C

4) Собственный или большой *Allabreve*, содержащій въ себѣ двѣ цѣлыя ноты и предзначающіяся такъ: $^2/_1$, или C. (Въ послѣднемъ случаѣ предзначеніе его таковое же, какъ нижестоящаго $^4/_4$ такта). Справедливѣе было бы его причислить къ четырехчастичному такту, почему онъ и поставленъ тутъ еще внизу.

Изъ *четырехчастичнаго* порядка получаются:

1) *Четырехчетвертной* *тактъ* (называемый также цѣлымъ тактомъ), и предзначаемый черезъ C.

2) *Четырехъосьмой* *тактъ* ($^4/_8$).

3) *Четырехвторой* *тактъ* — $^4/_2$ (рѣже встрѣчающійся и смѣшиваемый часто съ двухъ-первымъ тактомъ, почему и предзначается иногда какъ этотъ послѣдній тактъ).

Изъ *двѣнадцати-частичнаго* *порядка* упомянемъ только о *двѣнадцати-осьмомъ* *тактѣ*, какъ болѣе употребительномъ; иногда же употребляются *двѣнадцати-шестнадцатыхъ* $^{12}/_{16}$ и *двѣнадцати-тридцать-второй* $^{12}/_{32}$ такты. Иногда композиторы употребляли и *пяти-четвертной* тактъ, о подобныхъ коему тактахъ мы уже въ прежнемъ раздѣлѣ высказали свое мнѣніе.

Каждый раздѣлъ въ тактовыхъ порядкахъ называется *тактомъ*. Одинъ тактъ отдѣляется отъ другаго *вертикальною чертою*, а послѣ послѣдняго такта ставится двойная черта, или еще прибавляются нѣкоторые знаки (№ 82). Если по окончаніи одной фразы тотчасъ же должна слѣдовать новая фраза, то къ заключительному знаку первой прибавляютъ *s'attacca subito* (скоро начинать). Изъ предъидущаго

видно, что всѣ такты одного и того же вида равны, по причинѣ того же числа и равной продолжительности тактовыхъ частей; но отсюда не слѣдуетъ, чтобы ноты такта были непремѣнно одинаковой продолжительности; напротивъ онѣ могутъ быть различны: такъ въ № 82 въ четырехъ-четвертномъ тактѣ четыре четвертныхъ ноты; но этотъ же тактъ можно бы было представить посредствомъ двухъ, трехъ и т. д. нотъ (№ 83); тоже части такта можно раздробить на ноты мѣньшаго значенія, именуемыя *тактовыми членами*: такъ въ № 84 въ первомъ тактѣ каждая часть раздроблена на двѣ осьмыхъ, въ третьемъ на четыре шестнадцатыхъ, а въ послѣднемъ — первая часть на одну осьмую и на двѣ шестнадцатыхъ. Части и члены такта могутъ быть замѣнены паузами вмѣсто нотъ (№ 85). Даже на мѣстѣ цѣлыхъ тактовъ могутъ находиться паузы (№ 86).

Во всѣхъ видахъ тактовъ, мѣньшихъ четырехъ четвертнаго такта, цѣлая пауза означаетъ цѣлый тактъ.

Такъ напр. въ трехчетвертной фразѣ (въ № 87) пауза, при *a* означенная, есть трехчетвертная, а не цѣлая, и т. д.. Надъ многотактными паузами ставятъ цифру промалчиваемыхъ тактовъ, напр. (№ 88 *a*), выражается и такъ: (№ 88 *b*). Еще скажемъ о нѣкоторыхъ сокращеніяхъ нотнаго письма, основывающихся на дѣленіи тактовъ: если должно разложить цѣлую ноту на полноты, или четверть-ноту на осьмыя или еще мѣньшія доли, то изображаютъ это такъ, какъ въ № 89. Что должно читать такъ, какъ въ № 90. Подобнымъ образомъ слѣдующія обозначенія № 91 должно читать такъ, какъ бы онѣ были такъ, какъ въ № 92. Въ послѣднемъ случаѣ ставятъ слово *trem* (tremendo) или *tremolo* (съ дрожаніемъ); именно

тогда, когда тоны должны весьма скоро слѣдовать одинъ за другимъ.

Для обозначенія того, что цѣлый тактъ или полтакта должно повторить, ставятъ слово *seque* (слѣдуетъ), или *simile*, *sim* (тожъ) или же знакъ 𝄎, что видно въ № 93.

Еще это можно выразить такъ, какъ въ № 94, что слѣдуетъ играть такъ, какъ бы было написано, какъ въ № 95; впрочемъ, строго говоря, здѣсь должно бы ставить всегда слово *simile*, иначе бы можно было придавать этому другой смыслъ; такъ напр. вышеприведенное мѣсто въ № 94 можно бы принять за тождественное съ № 96.

## РАЗДѢЛЪ 7.

### ОБЪ УСТРОЙСТВѢ И ДѢЛЕНІИ ТАКТА.

Всѣ почти музыкальныя сочиненія, съ малыми исключеніями, имѣютъ опредѣленный тактъ, въ началѣ ихъ обозначенный. Но одинъ и тотъ же видъ такта рѣдко остается безъ перемѣны въ продолженіе всей піэсы; напротивъ бо́льшею частью одинъ видъ такта въ одномъ и томъ же сочиненіи замѣняется другимъ, который въ свою очередь можетъ быть въ дальнѣйшей части того же сочиненія замѣненъ новымъ видомъ такта: это замѣненіе бываетъ, бо́льшею частію, въ началѣ большихъ частей піэсы; впрочемъ иногда оно встрѣчается и въ одной и той же части; такъ въ примѣрѣ подъ № 97, гдѣ четырехчетвертной тактъ замѣнилъ шести-осьмой тактъ. Если при замѣненіи одного вида такта другимъ должно быть перемѣнено

и самое темпо, то это означается извѣстнымъ образомъ; если же нѣтъ этого означенія, то предполагается, что при новомъ видѣ такта темпо остается прежнее, и что по этому тактовыя части имѣютъ туже продолжительность, какъ въ № 98, гдѣ каждая четвертная нота въ двухчетвертномъ тактѣ имѣетъ туже продолжительность, какую имѣла въ прежнемъ трехчетвертномъ тактѣ. Впрочемъ, для бо́льшей ясности, въ этомъ случаѣ ставятъ также слово: *l'istesso tempo*, или *medesimo tempo* (тотъ же размѣръ). Иногда же замѣна такта вовсе бываетъ безъ означенія этого, какъ это видно въ мѣстѣ изъ С-дурной Моцартовой Симфоніи подъ № 99; подобное же мѣсто представлено подъ № 100.

Теперь приступимъ къ дѣленію такта. Мы уже сказали, что дѣло такта — ввести порядокъ въ музыкальномъ сочиненіи, и что всѣ такты одного вида такта состоятъ изъ одинаковаго числа тактовыхъ частей, и что, по причинѣ равенства послѣднихъ, таковые такты имѣютъ равную продолжительность; но, какъ продолжительность каждаго такта можетъ быть различно выражена (№ 101), то для опредѣленія точной продолжительности нотъ, наполняющихъ тактъ, необходимо раздѣлить его на нѣсколько равныхъ частей, называемыхъ тактовыми частями; такъ напр. въ примѣрѣ подъ № 101 каждая нота перваго такта содержитъ двѣ тактовыя части; каждая тріоль втораго такта содержитъ одну часть, и т. д..

Но чрезъ это дѣленіе продолжительность мелкихъ нотныхъ группъ еще не точно опредѣляется; такъ о второмъ тактѣ верхняго примѣра мы сказали, что каждая его тріоль содержитъ въ себѣ одну тактовую часть, — этимъ не опредѣлили еще, сколько времени должно выдержать каждую ея ноту; напр. можно бы

ее сыграть такъ, какъ въ № 102; по этому не ограничиваются тактовыми частями, а прибѣгаютъ еще къ мельчайшимъ дѣленіямъ; такъ тактовую часть дѣлятъ на *тактовые члены*, кои въ свою очередь могутъ еще дробиться на болѣе мелкіе члены, и т. д.. Это производство называется *дѣленіемъ такта*. Во время игры оно видно изъ счисленія. Если темпо весьма скоро, то въ сложныхъ тактахъ считаются только половины и трети (№ 103); если же оно весьма медленно, то считаются тактовые члены; напр. восемь осьмыхъ вмѣсто четырехъ четвертныхъ. Отсюда видно, что дѣленіе такта не представляетъ никакихъ трудностей. Впрочемъ если онѣ и встрѣчаются, то ихъ избѣгаютъ такъ: мелкія группы нотъ всего лучше изображать такъ, чтобы легчайшія изъ нихъ были отдѣлены отъ прочихъ. Въ № 104 ясно видны четвертая четверть въ трехъ послѣднихъ нотахъ и вторая четверть въ двухъ нотахъ въ срединѣ такта; а какъ здѣсь четырехчетвертный тактъ, то прочія группы нотъ составляютъ двѣ четверти: предшествующая второй четверти нотная группа составляетъ, разумѣется, тоже четверть, равно какъ и группа предшествующаго тремъ послѣднимъ нотамъ. Черты, соединяющія ноты, также весьма облегчаютъ раздѣленіе такта; соединяютъ же одною чертою не болѣе осьми нотъ, изключая нотъ новемолей, децимолей и другихъ подобныхъ имъ нотныхъ группъ; а именно: въ двухчетвертномъ соединяютъ вмѣстѣ или четыре осьмыхъ, или четыре шестнадцатыхъ, или же одну осьмую и двѣ шестнадцатыхъ (№ 105); въ трехчетвертномъ тактѣ всѣ шесть восьмыхъ или двѣ шестнадцатыхъ, или четыре шестнадцатыхъ (№ 106); въ шести-восьмомъ тактѣ — всѣ шесть восьмыхъ, или три восьмыхъ, или же шесть шестнадцатыхъ (№ 107).

Въ многосложныхъ же сочиненіяхъ или всѣ голоса помѣщаютъ на одной системѣ, какъ въ № 108, гдѣ три послѣдованія тоновъ изображены на одной системѣ; или же для каждаго голоса употребляютъ иную систему и всѣ соединяютъ знакомъ, называемымъ *акколадою*, что видимъ въ № 109 *a*.

Чтобы раздѣлить правильно тактъ въ таковыхъ сочиненіяхъ, слѣдуетъ брать первую, вторую, третью и т. д. восьмыя или четверти одного голоса въ одно время съ первою, второю, третьею и т. д. восьмыми или четвертями другаго голоса; такъ въ примѣрѣ, подъ № 109 *b* изображенномъ, на двухъ системахъ, всѣ три четвертные ряды тоновъ ключа *Соль* совпадаютъ. а нота басоваго ключа берется вмѣстѣ съ первыми тремя нотами, и потомъ она держится въ продолженіи всего такта; если же ноты разныхъ голосовъ (кои бы слѣдовало брать вмѣстѣ) должны слѣдовать одна послѣ другой скоро, тогда ставятъ слово *arpeggiato* или знакъ ⟩; въ № 110 при *a* ноты должны слѣдовать одна послѣ другой скоро, а при *b* еще скорѣе. Для облегченія пишутъ разные голоса такъ, чтобы находились одна подъ другою ноты или паузы, кои по времени совпадаютъ. Такъ въ № 111 нижняя система облегчаетъ счисленіе верхней. Впрочемъ иногда отъ этого правила отступаютъ; такъ не пишутъ цѣлую тактовую ноту въ началѣ такта, какъ въ № 112 *a*) а въ срединѣ его: какъ въ № 112 *b*); иногда еще (особенно въ старинныхъ сочиненіяхъ) не изображаютъ одинакихъ тоновъ двухъ тактовъ соединенныхъ между собою соединительнымъ знакомъ, какъ въ № 113 *a*) но какъ въ № 113 *b*). Еще тутъ встрѣчаются другія трудности; напр. въ № 114 таковые члены не приходятся на начало нотъ,

но на половину ихъ; почему и называются *синкопированными нотами*, а самый знакъ *синкопою*.

Наконецъ остается намъ сказать о расчисленіи секстолей; въ № 115 видно, что на каждыя три ноты верхняго голоса приходится по одной нотѣ нижняго, и по этому эти секстоли суть двойныя тріоли; въ № 116 на каждыя двѣ ноты секстоли приходится по одной нотѣ тріоли, и потому это суть настоящія секстоли. Впрочемъ раздѣленіе такта въ многосложныхъ фразахъ можно объяснить тѣмъ, что начинаютъ счисленіе съ того голоса, въ коемъ наилучше видны тактовыя части и члены.

## РАЗДѢЛЪ 8.

### ОБЪ ОСОБЕННОСТЯХЪ ТАКТОВЪ.

Вотъ важнѣйшія изъ нихъ: 1) *ауфтактъ*—начальный тактъ фразы, содержащій въ себѣ тактовыхъ частей или членовъ меньше полнаго такта оной фразы. Въ № 117 при *a* не достаетъ въ первомъ тактѣ первой четверти, *b* начинается четвертою тактовою частью, *c* осьмою осьмушкою (тактовымъ членомъ), *d* вторымъ. Чего въ ауфтактѣ до полнаго такта не достаетъ, то должно находиться въ концѣ фразы, такъ что первый и послѣдній такты, вмѣстѣ взятые, должны составить полный тактъ; и такъ въ примѣрахъ № 117 въ послѣднемъ тактѣ при *a* должна содержаться одна четверть, при *b* — три четверти, при *c* — семь восьмыхъ, при *d* — одна восьмая. Впрочемъ въ большихъ сочиненіяхъ послѣдній тактъ бываетъ полнымъ, не смотря на ауфтактъ.

### 2) О неправильныхъ тактахъ.

И въ срединѣ сочиненія такты могутъ быть меньше полныхъ тактовъ, какъ въ № 118; или больше полныхъ тактовъ, какъ въ № 119, гдѣ можно объяснить тройный тактъ, соединяя два простыхъ такта (№ 120).

### 3) О смѣшанныхъ видахъ тактовъ.

Иногда (впрочемъ рѣдко) встрѣчаются въ разныхъ голосахъ, въ одно время идущихъ, различные виды тактовъ (№ 121). Еще мы должны сказать о томъ случаѣ, когда двух- или четырехчастичныя группы одного голоса соотвѣтствуютъ трех- или пяти частичнымъ группамъ другаго голоса, напр. № 122. Здѣсь строгое счисленіе не возможно; впрочемъ начинающему совѣтуемъ брать это такъ, какъ въ № 123 при *a* показано, а не какъ при *b*.

## РАЗДѢЛЪ 9.

### О хроматическихъ знакахъ внутри тактъ.

Относительно продолжительности хроматическихъ знаковъ должно замѣтить слѣдующее: каждый діэзъ или бемоль, предзначенный въ началѣ фразы, остается до конца этой фразы, или до новаго предзначенія, а прочіе хроматическіе знаки берутся только впродолженіе одного такта: напр. въ № 124 діэзы, поставленные въ первомъ тактѣ *c* и *g*, перемѣнили ихъ въ *cis* и *gis*; но во второмъ тактѣ находящіяся *c* и *g*

не повышаются уже. Далѣе—хроматическіе знаки относятся ко всѣмъ одноименнымъ степенямъ тоновъ, въ какой бы онѣ октавѣ ни находились; такъ напр. въ N° 125 при первомъ должно быть *h* тоже понижено; тоже если знакъ поставленъ въ одномъ голосѣ, то онъ остается для одноименныхъ степеней тоновъ въ прочихъ голосахъ; напр. въ N° 126, гдѣ пятая и восьмая восьмыя нижняго ряда суть *fis*, а не *f*. Впрочемъ для ясности въ объемистыхъ сочиненіяхъ изображается это и такъ, какъ N° 127, и даже ставятъ въ одномъ тактѣ по нѣскольку разъ тотъ же хроматическій знакъ, когда группы нотъ слишкомъ разнообразны; напр. въ N° 128 передъ послѣднею нотою *e* поставленъ діэзъ, хотя онъ уже находился въ томъ же тактѣ.

# РАЗДѢЛЪ 10.

## ОБЪ УДАРЕНІЯХЪ.

### 1) Объ акцентированіи частей тактовъ.

Мы уже сказали о главныхъ и побочныхъ частяхъ такта, говоря о его дѣленіи. Теперь же скажемъ о значеніи главныхъ частей. Онѣ имѣютъ первенство въ тактѣ: ими не только тактъ начинается, но и играются онѣ съ бо́льшею силою противъ прочихъ частей, и обозначаются чертою (′) — акцентомъ. Въ трехчетвертной фразѣ подъ N° 129 всѣ тоны, обозначенные акцентомъ, должны быть съиграны громче прочихъ.— Бывшія главныя части играются сильнѣе побочныхъ, но слабѣе главныхъ. Въ N° 130 прежняя фраза по-

вторена въ формѣ сложнаго такта; главныя части, кои должно наисильнѣе брать, обозначены двумя, бывшія главныя части однимъ акцентомъ, а побочныя части безъ акцента. Въ тактѣ дважды сложномъ, напр. въ двѣнадцати восьмомъ тактѣ (№ 131), могутъ быть троякіе акценты. Такъ какъ онъ составился изъ шестивосьмаго, который въ свою очередь сложился изъ трехвосьмаго такта, то въ немъ находятся: главныя части (обозначенныя въ нашемъ примѣрѣ (№ 131) тремя акцентами); далѣе — бывшія главныя части, кои еще въ непосредственно предшествующемъ видѣ такта (въ шести-восьмомъ тактѣ) были главными частями (обозначенными двумя акцентами), далѣе бывшія главныя части съ однимъ акцентомъ; переставшія быть главными уже въ предшествующемъ видѣ такта; наконецъ побочныя части безъ акцента.

### 2) Объ акцентированіи тактовыхъ членовъ.

Раздробляя тактовыя части, напр. четверти въ восьмыя, или напр. одновязныя въ тріоли (№ 132), повторится прежнее акцентированіе: первый членъ каждой части будетъ главнымъ, а прочіе побочными; тотъ получитъ акцентъ, эти же нѣтъ. — Раздробляя далѣе, напр. восьмыя въ двувязныя ноты (№ 133), первый членъ части будетъ—главнымъ членомъ; первый членъ прежде бывшаго члена (въ примѣрѣ № 132, третья двувязная нота) — бывшимъ главнымъ членомъ; первый долженъ быть взятъ сильнѣе послѣдняго, послѣдній сильнѣе прочихъ членовъ (побочныхъ), что и означено въ нашемъ примѣрѣ (№ 133) числомъ акцентовъ. Въ примѣрѣ подъ № 131 видны главныя части, прежде бывшія главныя части, главные члены.

Впрочемъ для плавнаго исполненія достаточно обра-

щать вниманіе на главнѣйшіе акценты; такъ верхнюю фразу въ Andante или въ Larghetto должно бы акцентировать такъ, какъ въ № 134; а въ болѣе живомъ движеніи, напр. въ Allegro, какъ въ № 135; что же касается до акцентированія секстолей, то, принимая ихъ за двойныя тріоли, должно ихъ акцентировать такъ, какъ въ № 136; а принимая ихъ за раздробленіе двухчастичное тріоли, такъ какъ въ № 136 *b*. Здѣсь группы нотъ, хотя по внѣшнему своему виду и одинаки, но внутренно различны. Равномѣрно шести-восьмой тактъ отличенъ отъ трехчетвертнаго такта, раздробленнаго на одновязныя тоны; въ первомъ акцентируются первая и четвертая ноты, а во второмъ первая, третья и пятая (№ 137). Для обозначенія того, что ноту должно сильнѣе взять, ставятъ одинъ изъ этихъ знаковъ: >, ∧, или слова: *sforzato*, *sforzando* (*sf.*), *rinsforzato* (*rsf.*). — Высокую степень усиленія означаютъ чрезъ *sforzato assai* (*sf.*), или же такъ: *sfz.* >.

Если же нужно усилить нѣсколько тоновъ сряду, то обозначаютъ это или точками подъ дугою надъ нотами поставленными, или знакомъ □, или —·; или это обозначаютъ словами *ben pronunziato* (ясно, опредѣленно взять), *accentuato*—съ удареніемъ, *marcato*—рѣзко обозначить, *pesante*—тяжело взять, *martellato*—рубить, сильно взять. Для обозначенія же усиленія и ослабленія большихъ фразъ употребляютъ, сверхъ сказанныхъ словъ, еще слѣдующія: 1) *pianissimo* (*piano assai*), *pp.*, также *ppp* — очень тихо, наитише; 2) *piano* (*p.*)—тихо; 3) *pocoforte* (*pf.*), *mezzaforte* (*mf.*)—немного сильно. Также *menoforte* — не такъ сильно, если ему предшествовалъ *forte*, и — *menopiano* — (не такъ тихо), если предшествовалъ *piano*; 4) *forte* (*f*)—сильно; 5) *fortissimo* (*ff.*), такъ же (*ffs*), *forte possibile*,

*contutta lasforza* — весьма сильно, наисильнѣе, со всей силой. И здѣсь еще могутъ быть другіе оттѣнки силы отъ прибавленія нарѣчій, такъ *più forte* — сильнѣе, *pocopiù forte*, — не много сильнѣе, *meno forte* — не такъ сильно, и т. д. Всѣ эти выраженія относятся не къ отдѣльнымъ нотамъ, какъ уже сказано, а къ цѣлымъ мѣстамъ.

Для обозначенія незамѣтнаго перехода отъ piano къ forte употребляютъ знакъ <, или въ большихъ фразахъ слова *crescendo* (*cresc.*) — усиливая *poco a poco crescendo* — постоянно усиливая, *crescendo al forte*, или *al fortissimo* — усиливая до forte или fortissimo. Незамѣтный переходъ отъ forte къ piano означается знакомъ >, или словами: *decrescendo* (*decr. decresc.*), также — *diminuendo* (равномѣрно и словомъ — *deficiendo*) — ослабѣвая; сюда тоже можно прибавлять: *poco a poco*, *alpiano*, или *alpianissimo*. Въ послѣднемъ случаѣ употребляютъ также слово: *diluendo* — утихая, *mancando* — умаляясь, *perdendosi* — теряясь, *smorzando* — потухая, *morendo* — умирая, и нѣкоторыми другими выраженіями.

# ОТДѢЛЪ III.

## ОБЪ ОРГАНИКѢ.

## РАЗДѢЛЪ 1.

### ОБОЗРѢНІЕ ОРГАНИКИ.

Для внѣшняго проявленія музыки, нужны орудія, каковы суть: человѣческій голосъ и множество искуственныхъ орудій, кои вмѣстѣ съ первымъ мы уже въ началѣ сего сочиненія назвали *музыкальными орудіями*. Здѣсь не мѣсто для глубокаго изученія ихъ; ограничимся только ихъ обозрѣніемъ и нѣкоторыми свѣдѣніями, необходимыми каждому образованному музыканту.

Естественное музыкальное орудіе есть *человѣческій голосъ*, коего музыкальное приложеніе называется *пѣніемъ*. *Языкъ*, обыкновенно съ нимъ соединяясь, подлежитъ тоже разсмотрѣнію музыканта. Искуственныя орудія, называемыя вообще *инструментами*, многоразличны. Сперва мы раздѣлимъ ихъ на 4 класса, а именно на такіе, коихъ ноты получаются: 1) чрезъ сотрясеніе струнъ — *струнные инструменты;* 2) чрезъ раздраженіе заключеннаго воздушнаго столба — *духовые инструменты*; 3) чрезъ ударъ въ поверхность посредствомъ палочекъ — *боевые инструменты* — (Schlaginſtrumente) и 4) посредствомъ тренія о твердое тѣло (Reibinſtrumente).

Каждый изъ этихъ классовъ подраздѣляется въ свою очередь на многоразличные виды, изъ коихъ употребительнѣйшіе приведемъ здѣсь: струнные инструменты дѣлятся на *струнные въ тѣсномъ смыслѣ*, коихъ тоны получаются чрезъ выведеніе струны изъ ея обыкновеннаго положенія, и на *смычковые*, у которыхъ струны приводятся въ дѣйствіе посредствомъ смычка. — Духовые инструменты раздѣляются на *сдѣланные изъ дерева — роговые* (Rohrinſt) и изъ *металла — мѣдные* (Bleſinſt). Впослѣдствіи увидимъ, что подъ это подраздѣленіе подходятъ не всѣ духовые инструменты. Третій классъ духовыхъ инструментовъ составляетъ *органъ*, звуки котораго происходятъ отъ ударенія по клавишамъ, имѣющимъ сообщеніе съ мѣхами, наполненными воздухомъ. Къ боевымъ инструментамъ относятся тѣ, коихъ ноты получаются отъ ударенія палками по натянутой кожѣ. Мимоходомъ скажемъ и о боевыхъ инструментахъ, состоящихъ изъ металлическихъ досокъ и палочекъ.

О другихъ же боевыхъ инструментахъ, какъ о немузыкальныхъ, напр. *о колоколахъ*, говорить не будемъ. Здѣсь только послѣдній классъ будетъ упомянутъ.

Соединеніе всѣхъ или многихъ смычковыхъ инструментовъ для выполненія музыкальнаго творенія составляетъ *смычковый оркестръ;* духовыхъ — *духовую гармонію*; а обоихъ (болѣе или менѣе полно) — *оркестръ*, который, въ связи съ роговыми и боевыми инструментами, составляетъ *большой оркестръ*. Наконецъ соединеніе многихъ голосовъ называется *хоромъ*.

По различію органовъ, дѣйствующихъ въ музыкѣ, она раздѣляется на *вокальную* (для пѣнія) и *инструментальную* (для инструментовъ). Первая же можетъ быть сопровождаема инструментами и нѣтъ. Въ по-

слѣднемъ случаѣ называется *чисто вокальною музыкою* (а хоры, безъ сопровожденія инструментовъ, особенно церковные, называются: *a capella*). Письмо для композиціи, исполняемой многими музыкальными органами, составленное такъ, чтобы для каждаго органа была особая система одна подъ другою, находящаяся по-тактно, называется *партитурою*. Партитура, переложенная на одинъ инструментъ, называется переложеніемъ, которое никогда не можетъ сравниться съ партитурою. По этому всякому меломану должно-бы нѣсколько ознакомиться съ партитурою; а композитору, дирижеру и учителю—это даже необходимо.

Здѣсь должно сказать объ особенностяхъ изображенія тоновъ нѣкоторыхъ инструментовъ.

Есть именно во 1-хъ инструменты, коихъ тоны изображаются октавой выше, чѣмъ раздаются; въ коихъ слѣдовательно мѣсто, изображенное въ № 138 *a*, раздается такъ, какъ будто оно было изображено, какъ въ № 138 *b*. Таковые инструменты называются *шестнадцатифутовыми* (sechzehnfufsig). Во 2-хъ есть инструменты, коихъ тоны изображаются двумя октавами выше, чѣмъ они раздаются. Эти инструменты зовутся *тридцатидвухфутовыми* (zwei und dreifsig). Въ 3-хъ есть еще инструменты, коихъ тоны раздаются октавой выше, чѣмъ они изображаются (№ 139). Таковые инструменты зовутся *четырехфутовыми*. Другіе и тремя октавами выше (№ 140). Въ противоположность всѣмъ этимъ инструментамъ, есть инструменты, кои звучатъ такъ, какъ изображаются, и называются *восьмифутовыми* (achtfussig). Другія отступленія въ изображеніи тоновъ различныхъ инструментовъ увидимъ впослѣдствіи.

Что же касается до самыхъ тоновъ различныхъ инструментовъ, то, хотя каждый изъ нихъ, исключая

*

боевыхъ инструментовъ, имѣетъ всѣ семь степеней тоновъ; но самые одноименные тоны различныхъ инструментовъ носитъ различный характеръ: такъ с флейты звучитъ не такъ, какъ с трубы; характеръ перваго сладокъ, какъ характеръ всѣхъ тоновъ флейты; а второй звучитъ сильно, рѣзко, какъ и всѣ тоны трубы.

# РАЗДѢЛЪ 2.

## О ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКѢ.

Органомъ вокальной музыки есть *человѣческій голосъ*, отдѣльно или совокупно съ *словомъ*.

### А) О человѣческомъ голосѣ.

Звуки онаго двояки, а рядъ звуковъ человѣческаго голоса называется *регестромъ голоса*. Такихъ регестровъ два: *грудные тоны*, извлекаемые изъ груди свободно, сильно, безъ принужденія. Этими тонами человѣкъ обыкновенно говоритъ, и въ нихъ чувство проявляется наилучше; далѣе—*горловые звуки*, называемые также *фальцетомъ*, не столь естественные и извлекаемые съ бо́льшимъ, или ме́ньшимъ принужденіемъ. Эти звуки, болѣе грудныхъ — уподобляются звукамъ флейты; по этому они мягче ихъ, но не такъ сильны и не такъ полны чувства, какъ грудные тоны. Горловые звуки суть только самые высшіе — не многіе звуки; всѣ же прочіе суть грудные звуки. Еще особенный рядъ пѣнія есть *mezza voce* (вполголоса).

Человѣческіе голоса раздѣляются на два класса: *мужескій* и *женскій*. Къ послѣднему классу причисля-

ются еще голоса *мальчиковъ*. Женскій голосъ лежитъ октавой выше мужескаго. Такъ мѣсто для женскаго голоса находится въ № 141 *a*), которое мужескій голосъ взялъ бы такъ, какъ въ № 141 *b*).

Какъ мужескій, такъ и женскій голосъ подраздѣляются еще на два вида. Мужескаго голоса виды суть: *басъ* — низкій и *теноръ* — высокій голосъ; а женскаго *альтъ*—низкій и *дискантъ* (сопранъ) высокій.

Возлѣ этихъ главныхъ видовъ человѣческаго голоса есть еще другіе, менѣе важные виды; таковы: *баритонъ* — голосъ нѣсколько выше баса; *mezzo soprano* (полсопрано) — нѣсколько ниже сопрано; или же говорятъ: *первый*, *второй*, *третій*, и т. д., *басъ*, *теноръ*, *альтъ*, *дискантъ* (принимая первый за самый высшій, а всѣ остальные за постепенно низшіе голоса). *Объемъ баса* отъ большаго *F* или *G* и до разъ подчеркнутаго *d* или *e*. Онъ почти вездѣ грудной голосъ, и почти вездѣ имѣетъ самый сильный, самый выразительный, жесткій звукъ; басовые тоны, почти безъ исключенія, означаются въ F—ключѣ. *Теноръ* начинается малымъ *c*, *d* и кончается разъ подчеркнутымъ *g*, или *a*. Послѣдніе три, или четыре тона его принадлежатъ уже къ гортаннымъ звукамъ. Его звуки мягче, болѣе юношески и болѣе способны къ оживленному выраженію, нежели басовые звуки. Тоны его обыкновенно означаются въ теноровомъ ключѣ, который, съ самымъ незначительнымъ числомъ придаточныхъ линій, наиудобнѣе изображаетъ всѣ теноровые тоны. Уже отсюда явствуетъ польза нѣсколькихъ ключей. Но теноръ изображаютъ и въ G—ключѣ; и тогда теноровые звуки раздаются октавой ниже (какъ мы это уже видѣли), нежели какъ они написаны; напр. въ № 141 мѣсто при *a* слышится какъ мѣсто при *b*. *Альтъ* начинается отъ малаго *g* или *a*, и до-

ходитъ до дважды подчеркнутаго *c* или *d*. Почти всѣ тоны его, или по крайней мѣрѣ большая часть ихъ, суть грудные тоны; звукъ ихъ полонъ, но женски нѣженъ. Наилучше изображать альтъ въ альтовомъ ключѣ; впрочемъ можно изображать его и въ дискантномъ, даже въ G—ключѣ. *Дискантъ* или *сопранъ* начинается разъ подчеркнутымъ *c* и оканчивается дважды подчеркнутымъ *g*, *a* и даже *b*; верхніе тоны его суть большею частью гортанные звуки. Его звукъ мягокъ и способнѣе альта передать оживленіе, страсть, юность. Сопранъ изображается въ дискантномъ, даже и въ скрипичномъ ключѣ.

## B) О словѣ.

Такъ какъ пѣніе обыкновенно соединяется съ словомъ, то мы и его должны здѣсь разсматривать какъ музыкальный органъ, не обращая вниманія ни на значеніе словъ, ни на содержаніе рѣчи. Въ языкѣ, разсматриваемомъ независимо отъ музыки, видимъ слоги долгіе и короткіе, сильнѣе и слабѣе ударяемые, возвышеніе и пониженіе голоса (хотя и не совсѣмъ въ опредѣленныхъ интервалахъ). И такъ всѣ элементы музыки уже заключаются въ самомъ языкѣ. Онъ также имѣетъ рядъ различныхъ звуковъ, изъ коихъ одни суть чистые звуки (гласные); ихъ пять: U, E, A, O, Y, кои мы видимъ здѣсь расположенными отъ самаго остраго и высокаго, и до самаго глухаго и низкаго. *Діфтонги* (двугласныя) суть соединеніе двухъ, или трехъ гласныхъ. Согласные суть звуки, кои не могутъ быть произнесены безъ гласныхъ. Таковыхъ согласныхъ много. Приводимъ здѣсь для примѣра однѣ, такъ называемыя шипящія: *c*, *ш*, *щ*, *ц*, *ч*, и др.. Съ помощію всего этого матеріяла языкъ получаетъ

въ музыкальномъ отношеніи, разнообразный характеръ: то онъ является болѣе полнозвучнымъ (напр. языкъ Латинскій), то болѣе духовнымъ (напр. Греческій), то въ высшей степени живописнымъ и возвышеннымъ (какъ Еврейскій), то страстнымъ (какъ Италіянскій, или Испанскій), то наконецъ нечистымъ (какъ Французскій и въ особенности Англійскій).

Ноты со словами для пѣнія изображаются такъ, что въ группѣ нотъ, каждому слогу соотвѣтствующія ноты, отдѣляютъ отъ прочихъ (№ 142 *a*). И на оборотъ: если нѣсколько нотъ, которыя, обыкновенно, пишутся отдѣльно, соотвѣтствуютъ одному слогу, то онѣ соединяются знакомъ соединительнымъ (№ 142 *b*).

## РАЗДѢЛЪ 5.

### О СТРУННЫХЪ ИНСТРУМЕНТАХЪ.

Здѣсь будетъ говорено только о собственно такъ называемыхъ струнныхъ инструментахъ: клавикордахъ, арфѣ и гитарѣ.

1) *Клавикорды.* Подъ этимъ именемъ разумѣемъ мы всѣ инструменты, коихъ струны приводятся въ дѣйствіе посредствомъ ударенія другаго тѣла, именно молотковъ. Изо всѣхъ видовъ этого инструмента самый употребительный есть *piano forte.* Объемъ его отъ *контра-F*, или *контра-E*, даже *C*, до четырежды-подчеркнутаго *F*, или даже еще выше. На немъ можно въ одно время брать десять клавишей. Звукъ на немъ можетъ быть выдержанъ долѣе и короче, чѣмъ на бо́льшей части иныхъ инструментовъ. Пишется онъ

на двухъ системахъ (№ 143), а прежде, вмѣсто скрипичнаго ключа, писался иногда ключь дискантный.

Этотъ инструментъ важенъ потому, что на немъ можно представить не только мелодію, но и гармонію, даже весьма богатую (до извѣстной степени) ткань голосовъ.

Таковые инструменты мы назовемъ *самостоятельными*, могущими, сами по себѣ, выразить полное художественное произведеніе. Ко всѣмъ этимъ выгодамъ клавикордовъ прибавить слѣдуетъ еще и то, что изученіе сего инструмента относительно легче; чѣмъ и объясняется его общеупотребительность.

2) *Арфа* (Harpe). Этотъ инструментъ весьма употребителенъ. И на немъ можно выразить мелодію, гармонію и нѣсколько голосовъ. Неудобство здѣсь то, что тоновъ на немъ не возможно выдержать долго. Чистотою своего серебристаго звука, арфа превосходитъ клавикорды. Этотъ инструментъ тѣмъ неудобенъ, что на немъ нельзя извлечь всѣхъ полутоновъ: желая играть на арфѣ піэсы изъ разныхъ дурныхъ и мольныхъ тоновъ, нужно всякій разъ ее иначе настроивать. Два рода арфъ: *простая*, въ коей струны можно болѣе и менѣе натягивать, и тѣмъ всѣ тоны на полтона повышать или понижать; и *арфа съ педалью*, гдѣ посредствомъ давленія педали всѣ тоны могутъ быть на полтона повышены. Эта послѣдняя арфа настроивается на *es-дуръ*; посредствомъ же педали могутъ быть d, c, b, es, f, g, as перестроиваемы въ *dis*, cis, h, e, fis, gis, a. Объемъ арфы — пять октавъ. Ноты ея пишутся точно также, какъ и ноты клавикордовъ, на двухъ системахъ, въ G и F-ключахъ. Наконецъ слѣдуетъ намъ упомянуть объ общеизвѣстномъ инструментѣ, —

3) *О Гитарѣ.* Она въ родѣ арфы, но меньше ея и несовершеннѣе. Ея шесть струнъ настроиваются такъ, какъ въ N° 144 *a*) или въ N° 144 *b*) показано; но въ послѣднемъ случаѣ онѣ издаютъ звуки октавой ниже.

## РАЗДѢЛЪ 4.

### О СМЫЧКОВЫХЪ ИНСТРУМЕНТАХЪ.

Это суть струнные инструменты (струнъ по большей части бываетъ четыре), кои издаютъ звукъ посредствомъ ударенія по струнамъ смычкомъ. Они въ большомъ ходу. На нихъ можно брать тоны со всѣми оттѣнками силы; весьма высокіе тоны берутся въ нѣкоторыхъ частяхъ струнъ особеннымъ образомъ, и это называется *фложелетомъ*, потому что эти тоны уподобляются тонамъ флейты. Чрезъ поднятіе сурдиновъ звуки этихъ инструментовъ получаютъ томный, дрожащій оттѣнокъ, что обозначается такъ надъ нотами: c. s. son sordino, а отнятіе ихъ s. s. senza sordino. Сверхъ того можно извлекать тоны на этихъ инструментахъ, хватая струны пальцами (какъ на арфѣ); этотъ родъ игры обозначается такъ: pizz, pizzicato, и на оборотъ игра со смычкомъ — c. a., colarco. Теперь употребительны четыре класса смычковыхъ инструментовъ:

1) *Скрипка* (violino). Имѣетъ четыре струны, коихъ строй изображенъ въ N° 145; но на ней можно получить, движеніемъ пальца по грифу, всѣ полутоны до четырех-подчеркнутаго *c* и даже еще выше. Двѣ и даже три струны могутъ быть вмѣстѣ смыч-

комъ весьма скоро взяты; по этому скрипкѣ доступна гармонія, но въ ограниченномъ объемѣ. Она, какъ и всѣ смычковые инструменты, предназначена преимущественно для мелодіи, и потому употребляется вообще только въ связи съ другими инструментами. Ея ноты пишутся въ G-ключѣ.

2) *Брачь*, *Альтъ* (viola). Это большая скрипка, струны коей имѣютъ такой строй, какъ показано въ № 146; объемъ ея — до двух-подчеркнутаго *g* и даже выше; ноты ея пишутся въ альтовомъ ключѣ.

3) *Віолончель* (violoncello). Его струны имѣютъ строй, изображенный въ № 147; объемъ доходитъ до подчеркнутаго *a*, и особенно посредствомъ флажелетныхъ тоновъ, октавой, даже двумя выше. Обыкновенно пишется въ F-ключѣ, въ высшихъ же тонахъ въ теноровомъ или въ G-ключѣ.

4) *Контрабасъ* (contrabasso). Четыре его струны (иногда же три или пять) обыкновенно настроиваются отъ большаго *E* вверхъ черезъ кварты. Пишутся въ F-ключѣ; но тоны его звучатъ октавой ниже. Двойные тоны на немъ не берутся, или только весьма рѣдко. Его можно употреблять до подчеркнутаго *e* (даже еще выше), которое однако звучитъ какъ малое *e*.

Смычковые инструменты употребляются или какъ *соловые инструменты въ дуэтахъ* (обыкновенно двѣ скрипки или скрипка съ віолончелью); въ *тріо* (обыкновенно скрипка, альтъ и віолончель); далѣе въ *квартетахъ* и т. д.; или въ связи съ фортепьяно, или съ отдѣльными духовыми инструментами, или, наконецъ, они составляютъ *оркестръ* Тутъ обыкновенно употребляются *двѣ скрипки* (иногда и болѣе), каждая съ отдѣльнымъ голосомъ; *віолончель* и *контрабасъ*, соединенные обыкновенно въ одинъ голосъ, вообще идутъ

октавами, такъ что смычковый оркестръ состоитъ обыкновенно изъ слѣдующихъ *партій* или голосовъ:

*Violino primo* (1mo),

*Violino secundo* (2do),

*Viola.*

*Violoncello* e contraBasso.

Если мѣсто должно быть съиграно однимъ только віолончелемъ, то это изображаютъ такъ: V. C., Violoncello; а если контрабасъ долженъ опять вмѣстѣ играть, то ставятъ: C. B. Contra-Basso.

Если въ партіи должно нѣсколько времени идти одному инструменту или нѣсколькимъ инструментамъ, то это обозначается словомъ *div*, divise, или — adue, atre и т. д.

Масса смычковыхъ инструментовъ, по всѣмъ ихъ преимуществамъ, должна быть считаема въ большемъ оркестрѣ главною массою.

# РАЗДѢЛЪ 5.

## О РОГОВЫХЪ ИНСТРУМЕНТАХЪ.

Мы уже сказали, что подъ этимъ разумѣемъ всѣ тѣ духовые инструменты, кои обыкновенно вытачиваются изъ дерева. Всѣ этѣ инструменты издаютъ звукъ болѣе или менѣе мягкій, гладкій, воздухообразный, уподобляющійся человѣческому голосу. Всѣ они, посредствомъ дыръ для тоновъ и клапановъ, имѣютъ болѣе или менѣе полный и обширный рядъ тоновъ; могутъ въ одно время издавать только одинъ тонъ, но въ богатыхъ постепенностяхъ отъ forte до piano, и могутъ

долго выдерживать его. Мы упомянемъ о слѣдующихъ видахъ таковыхъ инструментовъ:

1) *Флейта* (*flaute*), коей звукъ самый сладкій, самый воздушный; объемъ ея отъ подчеркнутаго *d* (даже *c*) до трехподчеркнутаго *a*, или еще выше. Ея ноты отмѣчаются въ скрипичномъ ключѣ. Къ ней должно причислить *флейту-октаву* (*Flauto piccolo*), коей звукъ болѣе звенящъ, болѣе рѣзокъ, чѣмъ у обыкновенной флейты, и звуки ея звучатъ октавой выше, чѣмъ изображаются. По существу звуковъ, наиболѣе уподобляется флейтѣ:

2) *Кларнетъ* (*clarinette*), коего звуки полнѣе и выразительнѣе (особенно отъ мундштука, къ которому придѣлывается тоненькая, выскобленная тростниковая досечка). Объемъ ея отъ малаго *c* до трехподчеркнутаго *e*, даже *f*, и еще выше, и тоже означается въ *G*—ключѣ. Кларнетъ бываетъ троякій: *α*) *C—кларнетъ*, коего тоны звучатъ также, какъ изображаются; *β*) *B—кларнетъ*, коего тоны звучатъ однимъ тономъ ниже, нежели какъ изображаются, и *γ*) *A—кларнетъ*, звучащій малою терціею ниже *C—кларнетъ*. И такъ рядъ тоновъ въ № 148 *a*) будетъ на *C—кларнетъ* такъ какъ написано; на *B—кларнетъ* — тономъ ниже, именно такъ какъ въ № 148 *b*), а на *A—кларнетъ* полуторо-тонами ниже, какъ въ № 148 *c*).

Изъ этихъ трехъ видовъ кларнета, C—кларнетъ имѣетъ самый свѣтлый, самый острый звукъ; B—кларнетъ болѣе мягокъ, а A—кларнетъ еще мягче и еще слабѣе. — Высшіе кларнеты, каковы напр. *D*, *Es* и *F* (въ коихъ *c* звучитъ какъ верхнее *d*, *es*, или *f*), употребительны только въ военной музыкѣ, и звукъ ихъ еще сильнѣе, чѣмъ у C—кларнета. Къ кларнету должно причислить *корнбассетъ* (*Cornodi Basseto*), звучащій квинтой ниже, чѣмъ написано (слѣдовательно

подчеркнутое *c* звучитъ какъ малое *f*). — И такъ въ (№ 149) мѣсто при *a* звучитъ какъ при *b*.— Онъ длиннѣе кларнета, загнутъ тупымъ угломъ и на концѣ его находится металлическая воронка.

Посредствомъ особыхъ клапоновъ, издаетъ онъ два тона (малые *c* и *d*, т. е. большіе *E* и *G*.), коихъ нѣтъ у кларнета, — слѣдовательно нотная корнбассетова лѣствица, означающаяся въ G—ключѣ, идетъ отъ малаго *c* до трехподчеркнутаго *d*. — И такъ она даетъ гамму отъ большаго *F* до двухподчеркнутаго *g*. — Этотъ кроткій, элегическія, или лучше сказать, печальный инструментъ мало употребителенъ: кларнетъ вытѣснилъ его. Но что кларнетъ не можетъ замѣнить его, то вполнѣ постигъ Моцартъ; именно въ его »Титусѣ«, и особенно въ Requiem, въ коемъ два корнбассета и два фагота составляютъ цѣлый хоръ роговыхъ инструментовъ и даютъ цѣлому мрачный цвѣтъ, весьма соотвѣтствующій содержанію посдѣдняго сочиненія. — Еще къ кларнету слѣдуетъ причислить *альтъ-кларнетъ*, инструментъ, составленный нѣсколько лѣтъ тому назадъ Іоанномъ Миллеромъ, и который, подобно обыкновенному кларнету, звучитъ квинтою ниже, но который не имѣетъ ни двухъ нисшихъ тоновъ корнбассета, ни характера его звуковъ, а между тѣмъ онъ теперь вездѣ вводится и вытѣсняетъ корнбассетъ.

3) *Гобой* (*Oboe*) уподобляется кларнету; но надувается посредствомъ мундштука, составленнаго изъ двухъ, возлѣ положенныхъ, тростниковыхъ листочковъ, а тѣло его короче и у́же, чѣмъ у кларнета. По объему тоновъ, гобой ближе къ флейтѣ, чѣмъ къ кларнету: лѣствица гобоя— отъ малаго *h* и до двухподчеркнутаго *d*, или *e* и *f*, и изображается въ *G*— ключѣ. Но по характеру, гобой отдѣляется отъ флей-

ты. По самому устройству, звукъ его рѣзче, чѣмъ у флейты, и онъ, въ этомъ отношеніи, стоитъ ближе къ скрипкѣ, нежели къ флейтѣ. При томъ же онъ способенъ къ бо́льшей нѣжности и силѣ. Къ гобойному роду принадлежитъ *англійскій рожекъ* (*corno ingleso*), называемый также *oboe dicaccia*, изображающійся какъ гобой, но квинтой ниже; и такъ въ № 150 мѣсто при *a* будетъ звучать какъ при *b*. И этотъ инструментъ теперь рѣдко употребляется между новѣйшими композиторами. Спонтини его кое-когда употребляетъ. Онъ часто встрѣчается въ партитурѣ Себастіяна Боха.

4) *Фаготъ* (*Fagotto*) состоитъ изъ длинной и довольно широкой трубки, а надувается посредствомъ двойнаго листочка (бо́льшаго, чѣмъ у гобоя), прикрѣпленнаго къ длинной металлической трубочкѣ (называемой *S*). Звукъ его мягокъ и полонъ; но, по причинѣ двойнаго листочка, этотъ звукъ проходитъ нѣсколько черезъ носъ, такъ что звуки фагота нѣсколько уподобляются віолончелю. — Объемъ этого инструмента отъ *контра—B* до подчеркнутаго *g*, и даже нѣсколькими ступенями выше. Ноты его отмѣчаются въ *F*—ключѣ, а самыя высшія также, и въ теноровомъ. Къ фаготу причисляется *контр-фаготъ* (*contra-fagotto*), коего объемъ отъ большаго *D* до подчеркнутаго *d*, но тоны коего звучатъ октавой ниже, чѣмъ какъ они изображены. Для усиленія баса, иногда ставятъ еще, особенно въ гармонической музыкѣ, съ фаготомъ и контрфаготомъ, *басъ-горнъ* (*corno basso*), *Офиклеиду*, состоящую изъ металлической трубки и имѣющую огромный объемъ, отъ *контра—H* до двухподчеркнутаго *c*, звуки коей звучатъ октавой ниже, чѣмъ какъ они изображены, но тяжелы. Еще ставятъ *серпанъ* (*Serpente*). Всѣ эти три инструмента, въ особенности по-

слѣдній, по устройству своему, значительно разнятся отъ фагота. Самый важный между ними есть серпанъ, который идетъ отъ *контра—B* и до подчеркнутаго *g*, даже до двухподчеркнутаго *c*, и звукъ коего занимаетъ средину между звукомъ фагота и тромбона, отъ коего онъ и заимствовалъ свой мундштукъ

Въ большомъ оркестрѣ обыкновенно употребляютъ двѣ флейты, два гобоя, два кларнета, столько же флейтъ-октавонъ (изъ послѣднихъ можетъ быть только одна), два фагота, но по одному контр-фаготу, серпану, развѣ тогда по два, когда смычковый оркестръ будетъ слишкомъ силенъ.

## РАЗДѢЛЪ 6.

### О МѢДНЫХЪ ИНСТРУМЕНТАХЪ.

Сюда относятся тѣ духовые инструменты, кои сдѣланы изъ металла, исключая нѣкоторыхъ (напр. офиклейды), кои по устройству и назначенію скорѣе должно отнести къ роговымъ инструментамъ. — Металлическихъ инструментовъ три класса:

1) *Волторна* (Corno). Звукъ его мягокъ, нѣженъ, но при томъ полонъ и силенъ. Его естественно употребительные тоны изображены подъ № 151: ихъ можно понизить на полтона или на цѣлый тонъ, закрывая рукою менѣе или болѣе воронку инструмента; но эти пониженные тоны глуше натуральныхъ. Чтобы сдѣлать волторну употребительною во многихъ ладахъ, изобрѣтены нѣсколько волторнъ различной высоты, изъ коихъ употребительнѣйшія суть: *низкая B—волторна* (въ коей каждый тонъ звучитъ степенью ниже), *C—волторна*, *D—волторна*, *Es*, *E*, *F*, *G*,

*A—волторны*, а высокая *B—волторна*. Всѣ эти классы волторнъ издаютъ звуки октавой ниже, чѣмъ пишутся; по этому мѣсто въ № 152 при *a*.

2) *Труба* (*Clarino*, *Tromba*) имѣетъ тѣже натуральные тоны, какъ волторна, но издаетъ звуки не выше и не ниже изображенныхъ. Употребительнѣйшіе виды суть: B, C, D, Es, E, F—*трубы*. Звукъ трубы ясенъ и мощенъ, а въ низшихъ тонахъ гремящъ.

3) *Тромбонъ* (Trombone). Это есть таже труба, но гораздо больше, и притомъ такъ устроена, что тѣло ея можетъ удлиняться и сокращаться; такимъ образомъ этотъ инструментъ можетъ издавать всѣ полутоны. Звукъ его такой же, какъ и трубы, но еще мощнѣе. Употребляютъ три рода тромбона: a) *альтовые* (trombone alto) отъ малаго *c* или *e* до подчеркнутаго *a* или двухподчеркнутаго *c*, и изображается въ альтовомъ ключѣ; b) *теноровые* (trombone tenore) отъ малаго *c* до подчеркнутаго *g*; его низшіе звуки сильнѣе таковыхъ альтоваго тромбона; изображается въ теноровомъ ключѣ; c) *басовые* (trombone basso) отъ большаго *C* до подчеркнутаго *e*, отмѣчается въ F—ключѣ.

Въ оркестрѣ употребляютъ обыкновенно двѣ (даже четыре) волторны, двѣ трубы и три тромбона.

Но, кромѣ упомянутыхъ здѣсь инструментовъ, вошелъ въ употребленіе въ настоящее время, сперва въ военной музыкѣ, а потомъ и въ оркестрѣ, еще цѣлый классъ инструментовъ, отчасти старыхъ и только теперь усовершенствованныхъ, отчасти же вновь изобрѣтенныхъ, коихъ главные виды суть:

a) *Высокое B—корнетъ*, коего тоны звучатъ терціею выше, чѣмъ какъ они изображены.

b) Es—*корнетъ* — отъ подчеркнутаго *c* до трехподчеркнутаго *c*, отмѣчаемые въ скрипичномъ ключѣ, но издающіе звукъ секстой ниже.

c) *Хроматическая теноровая волторна* (Corno cromatico di tenore).

d) *Теноръ-басъ*, отмѣчаемый въ F—ключѣ, имѣетъ объемъ отъ большаго F до подчеркнутаго *b*.

e) *Труба* имѣетъ самый большой объемъ, отъ контра—D до двухподчеркнутаго *es* и *g*. — Изъ числа этихъ инструментовъ высокій *B*—корнетъ можетъ быть разсматриваемъ какъ дискантъ, *Es*—корнетъ — какъ альтъ, теноровый рогъ—какъ теноръ, теноръ-басъ—какъ басъ, а труба—какъ контробасъ. Есть еще и другіе, подобные симъ, инструменты, но объ нихъ нѣтъ нужды говорить.

Всѣ перечисленные теперь инструменты занимаютъ середину (по ихъ звуку) между роговыми и мѣдными инструментами.

# РАЗДѢЛЪ 7.

## ОБЪ ОРГАНѢ.

Органъ есть ничто иное, какъ соединеніе многихъ духовыхъ инструментовъ; онъ приводится въ дѣйствіе посредствомъ давленія воздуха мѣхами, или посредствомъ входа воздуха въ трубочки, коихъ тутъ весьма много, и кои различны по высотѣ тоновъ и по роду звуковъ.

Игрокъ управляетъ этимъ инструментомъ посредствомъ одной или нѣсколькихъ клавитуръ, изъ коихъ на одной или на двухъ (рѣдко болѣе трехъ) играетъ руками (*manuale*), на одной же ногами (*педаль*).

Мануали точно также устроены, какъ и скáла на клавикордахъ, и имѣютъ обыкновенно объемъ отъ

большаго *C* до трехподчеркнутаго *d*.— Педаль имѣетъ подобное устройство, только его клавиши больше и дальше другъ отъ друга отстоятъ, и потому объемъ ея только отъ большаго *C* до подчеркнутаго *d*. Къ каждой клавитурѣ принадлежитъ нѣсколько рядовъ трубочекъ, въ кои воздухъ впускается посредствомъ такъ называемыхъ *реестровъ*. Мануали могутъ быть между собою соединены. Каждый тонъ звучитъ съ одинаковой силой столько времени, сколько выдерживается его клавишъ. Голоса различны по высотѣ и роду звуковъ. Самые низкіе голоса звучатъ двумя октавами ниже, чѣмъ изображаются; далѣе голоса звучатъ октавой ниже; еще далѣе такъ, какъ изображены; еще далѣе слѣдуютъ голоса, кои звучатъ октавой, двумя и тремя выше, чѣмъ изображены; иные реестры звучатъ терціею, квинтою, ниже или выше; а иные, именуемые *микстурами*, приводятъ въ одно время въ звученіе на каждомъ отдѣльномъ клавишѣ по нѣскольку трубочекъ, октавы, терціи, квинты и т. д., такъ что тутъ взявъ одинъ клавишъ, получимъ вмѣсто одного нѣсколько тоновъ вмѣстѣ. Нѣкоторые реестры подражаютъ различнымъ инструментамъ, какъ: скрипкѣ, флейтѣ, гобою, фаготу, трубѣ; особый реестръ, называемый *voxhumana* (человѣческій голосъ), долженъ подражать человѣческому голосу; другая же часть органа, по роду своихъ звуковъ, отличается отъ всѣхъ прочихъ инструментовъ и называется *principale*. Это сложное устройство органа требуетъ отъ игрока глубокаго изученія; а это богатство средствъ, предлагаемыхъ этимъ инструментомъ, дѣлаетъ неоспоримо этотъ инструментъ первымъ, на что и самое названіе *organum* намекаетъ. Ноты для органа, какъ и для клавикорда, изображаются обыкновенно на двухъ системахъ въ скрипичномъ и басовомъ ключахъ; но въ ста-

ринныхъ сочиненіяхъ встрѣчаются и дискантный, и альтовой, и теноровый ключи. Ноты педали обозначаются словомъ *ped* (pedale), а мануали — словомъ *man* (manuale, manualmente), или же *s. p.*, senza pedale (безъ педали). Если педали имѣютъ много дѣла независимо отъ мануали, то для нотъ педали помѣщаютъ еще третью систему подъ двумя системами нотъ мануала.

## РАЗДѢЛЪ 8.

### БОЕВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.

Изъ нихъ самые употребительные суть:

1) *Литавры* (timpano), коихъ звукъ глухой, отражающійся. Этотъ инструментъ имѣетъ, собственно говоря, только одинъ тонъ F, но онъ можетъ быть настроенъ на каждый тонъ между большимъ и малымъ F. По этому обыкновенно употребляютъ двѣ литавры и ихъ настроиваютъ чрезъ квинту въ доминанту и въ тонику, покрывая литавры, что означается словами *timp.* (timpani) coperti, чрезъ что получимъ звукъ глуше. Литавры пишутся въ басовомъ ключѣ и въ заглавіи означается строй, такъ въ № 153 при *a* и *b* показано.

2) *Банда* (Banda). Сюда относятся *большой барабанъ* (gran tamburo), *тазъ* (piatti cinelli) и *треугольникъ* (triangulo), — инструменты, не имѣющіе опредѣленныхъ тоновъ, и весьма мало употребляемые. — Въ военной музыкѣ употребляютъ еще и другіе инструменты.

# РАЗДѢЛЪ 9.

## ИНСТРУМЕНТЫ, КОИХЪ ЗВУКЪ ПОЛУЧАЕТСЯ ЧРЕЗЪ ТРЕНІЕ (REIBUNGS INSTRUMENTE).

Между ними важнѣйшіе: 1) *Гармоника* — изобрѣтеніе Франклина, производящая тонъ отъ тренія пальцами по стеклянным чашечкамъ. Звукъ этого инструмента неизъяснимо сладокъ и нѣженъ, и не смотря на это, онъ не въ ходу. 2) *Клавицилиндръ* обязанъ былъ своею кратковременною извѣстностью своему изобрѣтателю, знаменитому акустику, Хладнію; но теперь не въ ходу, равно какъ и подобные ему инструменты: *эвфонъ*, *терпадіонъ*, *ураніонъ* и другіе.

# РАЗДѢЛЪ 10.

## О ПАРТИТУРѢ.

Мы уже сказали, что музыкальныя сочиненія, исполняемыя различными инструментами, или голосами для пѣнія, изображаются на партитурѣ, т. е. такъ, что каждый инструментъ, или каждый голосъ для пѣнія получаетъ свою нотную систему, и что эти системы потактно расположены одна надъ другою. — Если же нѣтъ мѣста для изображенія столькихъ системъ, сколько голосовъ, или если нѣтъ надобности помѣщать на особыхъ системахъ нѣкоторые голоса, по причинѣ малаго ихъ участья, то изображаютъ и два голоса на одной системѣ (напр. двѣ флейты, два кларнета и т. д.).

Въ обоихъ случаяхъ партитура есть самое вѣрное выраженіе музыкальнаго произведенія, и переложеніе ея на кой-нибудь инструментъ, какъ бы оно искусно ни было составлено, никогда не можетъ съ нею сравниться. По этому, композитору, дирижеру, учителю и вообще всякому образованному музыканту непремѣнно должно умѣть вѣрно разбирать партитуры и, если можно, то и исполнять ихъ. Это достигается только чрезъ основательное изученіе композиціи, въ особенности чрезъ изученіе гармоніи. Мы уже опредѣлили слово партитура. Всѣ голоса на ней должно помѣщать одинъ подъ другимъ на одномъ листѣ такъ, чтобы можно было всѣ ихъ сразу обозрѣть, только за неимѣніемъ мѣста дозволяется отступать отъ этого правила. Далѣе, голоса на партитурѣ должны быть расположены одинъ подъ другимъ потактно, почленно (какъ это ниже представлено); въ началѣ каждой строки ставится акколада для всѣхъ сопринадлежащихъ голосовъ: въ концѣ каждой части они соединены концовымъ штрихомъ, а въ концѣ каждаго такта—тактовымъ штрихомъ. Каждая система получаетъ приличные ей ключъ и предзначеніе. Въ самомъ началѣ, предъ каждою системою, ставится названіе голоса. Если нѣкоторые голоса, въ началѣ сочиненія, долго молчатъ, то системы ихъ можно и не ставить; но названія ихъ непремѣнно должно выписать вначалѣ съ прибавленіемъ словъ *contano* (*cont.*), т. е. *молчатъ*. Это же слово можетъ быть помѣщено, въ подобномъ случаѣ, и въ срединѣ піэсы. Выраженія, каковы forte, piano и т. д., должны быть поставляемы при каждомъ голосѣ особо, или по крайней мѣрѣ при каждомъ хорѣ голосовъ. Если же они только разъ написаны, то имѣютъ значеніе для всѣхъ голосовъ, исключая того случая, когда эти выраженія

будутъ для нѣкоторыхъ голосовъ уничтожены другими выраженіями. Темпо обыкновенно обозначается надъ партитурою. Каждый голосъ должно писать вполнѣ. Только для того, чтобы не слишкомъ обременять партитуры нотами, въ случаѣ одинакихъ нотъ, у двухъ голосовъ, или если ноты одного голоса октавой выше другаго, не пишутъ нотъ обоихъ голосовъ а только одного изъ нихъ, а на системѣ другаго ставятъ вмѣсто нотъ *col.* (*colla*) — *all'8-va col.* Иногда же не пишутъ всего мѣста, уже бывшаго прежде, а только выписываютъ одинъ верхній голосъ, или же верхній и нижній, и на системахъ прочихъ голосовъ ставятъ тогда *come sopra* въ означеніе того, что прочіе голоса исполняются по прежнему. Это неудобно читать и затруднительно для памяти.

Скажемъ теперь объ устройствѣ партитуры. Здѣсь вообще должно соблюсти два правила: 1) ставить вмѣстѣ голоса, принадлежащіе къ одному хору, и 2) верхніе голоса ставить на верху, потомъ постепенно все низшіе голоса, и наконецъ въ самомъ низу самые низшіе. Наилегче составить партитуру, въ коей дѣйствуетъ только одинъ хоръ голосовъ. Здѣсь второе приведенное нами правило, почти безъ изключенія, удовлетворяетъ.

Можно помѣщать голоса на одной и той же системѣ, какъ напр. сопранъ и альтъ, теноръ и басъ, или два сопрана, два баса и т. д., именно тогда, когда эти голоса тѣсно соединены между собою. Изображать эти два голоса на одной системѣ должно такъ, чтобы шейки и хвостики нотъ верхняго голоса были надъ головками ихъ, а нижняго голоса подъ ними. Напр. мѣсто Себастіяна Баха, означенное подъ № 154, можно бы сокращеннѣе изобразить такъ, какъ въ № 155. Партитуру смычковаго квартета легче обозрѣть, какъ

это видно изъ начала квартета Гайдна, представленнаго подъ № 156. Если участвуетъ контробасъ, то его изображаютъ на системѣ віолончели, и только тогда на особой системѣ, когда онъ много отступаетъ отъ віолончели. Помѣстивъ віолончель и контробасъ на одной системѣ, слѣдуетъ шейки и хвостики нотъ контробаса проводить подъ ихъ головками, какъ видно въ № 157. — Въ хорѣ инструментовъ, только одинакіе инструменты, какъ напр. двѣ флейты, два кларнета и т. д. изображаются на той же системѣ. Вотъ два ряда названій таковыхъ инструментовъ, достаточныхъ для исполненія сочиненія:

| | |
|---|---|
| | Flauto piccolo. |
| Flauti . . . . . | Flauti. |
| Oboi . . . . . | Oboi. |
| | Clarinentti in Es. |
| Clarinentti in B . . . | Clarinentti in B. |
| | Corni di bassetto. |
| Fagotti . . . . . | Fagotti. |
| | Contrafagotto. |

Если здѣсь не достаетъ мѣста, то контр-фаготъ должно помѣстить на системѣ фагота, гдѣ для перваго стоитъ *col-secondo*, и гдѣ онъ получаетъ особыя ноты, тогда шейка обращается внизъ, суть ноты контр-фагота. Въ мѣдныхъ инструментахъ должно замѣтить слѣдующее: трубы, какъ самые высшіе инструменты: ставятся обыкновенно надъ волторнами; если употребляются различныя волторны, то выше настроенныя ставятся выше, а подъ ними постепенно все низшія. Ко всѣмъ этимъ мѣднымъ инструментамъ присовокупляются литавры, какъ ихъ басъ. Но онѣ болѣе принадлежатъ къ трубамъ; по этому, когда волторны болѣе примыкаютъ къ роговымъ инструментамъ, можно помѣщать трубы (не смотря на вто-

рое правило партитуры) подъ волторнами и ставить ихъ возлѣ литавровъ, какъ бы съ ними однѣми они составляли хоръ. Изъ слѣдующихъ двухъ примѣровъ видно расположеніе мѣдныхъ инструментовъ:

| | |
|---|---|
| Clarine (Trombe) in D. | Trombe in C. |
| Corni in D . | Corni in Es. |
| | Corni in C. |
| Timpani en d, A. | Timpani in c, G. |

Если въ послѣднемъ примѣрѣ трубы *C* и волторны *C* должны быть въ тѣсной связи, то удобнѣе было бы поставить волторны *es* (опять противъ втораго правила) подъ волторнами C. Этотъ случай можетъ быть видѣнъ изъ Генделева мѣста, приведеннаго въ № 158. И тромбоны, какъ извѣстно, принадлежатъ къ хору мѣдныхъ инструментовъ; но они составляютъ отдѣльное цѣлое, къ которому наилучше примыкаетъ такъ называемая *банда*. И тромбоны располагаются по ихъ высотѣ; иногда альтовые и теноровые тромбоны ставятъ на одну систему, которая тогда, обыкновенно, бываетъ въ тенорномъ ключѣ; а иногда, когда не достаетъ мѣста, всѣ три тромбона ставятъ на одной системѣ, которой тогда удобнѣе дать тенорный ключъ.

Если соединяется нѣсколько хоровъ голосовъ, то сюда примѣняется первое правило партитуры, именно: всѣ голоса каждаго хора пишутся рядомъ, такъ: сперва одинъ хоръ, потомъ другой, и при томъ такъ, чтобы въ каждомъ хорѣ верхній голосъ находился на верху. Что же касается до того, который хоръ ставить прежде и который послѣ, то, кажется, лучше поставить ниже хоръ басовыхъ голосовъ, потому что по басу можно наилучше судить о содержаніи прочихъ голосовъ, что будетъ показано въ ученіи о гармоніи. И такъ, если соединяются вмѣстѣ роговые и

духовые инструменты, то всего лучше помѣщать первые ниже, какъ это видно изъ слѣдующаго:

Trombe,
Corni,
Timpani,
Trombone,
Flauti,
Oboi,
Clarinetti,
Fagotti,
Contrafagotto.

Если же соединяются струнные инструменты съ духовыми, то опять первые ставятся подъ вторыми. Здѣсь, кажется, всего приличнѣе помѣщать роговые инструменты выше, а мѣдные въ серединѣ.

1 { Flauti и т. д.
  { Fagotti, —

2 { Trombe,
  { Timpani,

3 { Violino 1.
  { Violoncelle et Contrabasso.

Тутъ по крайней мѣрѣ то удобство, что первая флейта, находясь на самой верхней системѣ, имѣетъ много мѣста для своихъ, часто весьма высокихъ, группъ нотъ, и что мѣдные инструменты, бо́льшею частью мало принимающіе участіе, явственно отдѣляютъ струнные квартеты отъ роговыхъ инструментовъ; и при томъ еще то, что первая скрипка, помѣщенная подъ литаврами, можетъ быть весьма легко изображена съ своими, часто весьма высокими группами нотъ. Впрочемъ, въ нѣкоторыхъ новѣйшихъ партитурахъ этотъ порядокъ измѣненъ; именно: мѣдные инструменты ставятся на верху и уже за ними слѣдуютъ роговые.

Въ двухъ и болѣе хоровыхъ сочиненіяхъ для пѣнія располагается каждый хоръ по первому правилу

партитуры. Если тутъ не будетъ мѣста для помѣщенія со́ловыхъ голосо́съ на системахъ голосовъ хоровыхъ, то первые изображаются на особенныхъ системахъ, поставленныхъ на самомъ верху. Наконецъ, если соединяются голоса для пѣнія съ оркестромъ, то первые слѣдуетъ помѣщать надъ контра-басомъ, вопреки первому правилу.

Партитуры:
- Flautti и т. д.
- Fagotti.
- Clarini и т. д.
- Timpani.
- Trombono alto и т. д.
- Tamburo.
- Violino 1.
- Violino 2.
- Viola.
- Canto,
- Alto,
- Tenoro,
- Basso,
- Violoncelle e Contrabasso.

Въ старинныхъ же партитурахъ помѣщаютъ системы скрипокъ и віолы наивыше, но это не удобно.

О партитурахъ военной музыки мы умалчиваемъ.

Кромѣ расположенія голосовъ партитуры, должно еще обратить вниманіе на ихъ ключи. Такъ какъ не всѣ инструменты звучатъ такъ, какъ изображаются, то необходимо сказать слѣдующее:

1) Ноты А—кларнета и А—волторны слѣдуетъ читать такъ, какъ бы онѣ были поставлены въ дискантномъ ключѣ съ тремя діэзами; и такъ въ № 159 при *a* должно читать какъ при *b*.

Если же въ предзначеніи партитуры таковаго кларнета уже находится одинъ, или два діэза, то читай такъ, какъ бы она была съ четырмя или пятью ді-

эзами. И такъ въ № 160 мѣсто при *a* должно читатъ какъ при *b*.

Если же въ предзначеніи ея находится одинъ, или два бемоля, то нужно себѣ представить, при перенесеніи ея въ дискантный ключъ, съ однимъ или двумя діэзами меньше.

2) Ноты низкой *B—волторны* должно себѣ представлять въ тенорномъ ключѣ съ двумя бемолями. И такъ въ № 161 мѣсто при *a* должно читать какъ при *b*.

3) Высокіе *B—волторны*, *B—трубы* и *B—кларнеты* читаются такъ, какъ написаны, но октавой выше.

4) *D—волторны* должно читать такъ, какъ бы они были написаны въ альтовомъ ключѣ съ двумя діэзами (№ 162); *D—трубы* и *D—кларнеты* читаются такъ же, только октавой выше.

5) *Es—волторны* и *E—волторны* читай такъ, какъ бы они были написаны въ *F*—ключѣ, первая съ тремя бемолями, вторая съ четырмя діэзами (№ 163), но еще октавой выше. *Es—кларнетъ*; *трубы Es* и *E* читаются также, но только двумя октавами выше.

# ОТДѢЛЪ IV.

## ОБЪ ОСНОВНЫХЪ ФОРМАХЪ.

## РАЗДѢЛЪ 1.

### ОБЪ ОСНОВАНІЯХЪ МЕЛОДІИ.

Подъ *мелодіею* мы разумѣемъ послѣдованіе единичныхъ тоновъ, разсматриваемыхъ сами по себѣ и риѳмически расположенныхъ, выражающихъ опредѣленную музыкальную мысль. По этому здѣсь мы должны сперва разсматривать послѣдованіе тоновъ, а потомъ ихъ риѳмъ.

#### А) О послѣдованіи тоновъ.

Для послѣдованія тоновъ имѣется троякое основаніе. Первое есть *Діатоническая гамма* (идущая вверхъ или въ низъ), какъ рядъ степеней тоновъ, отстоящихъ другъ отъ друга на опредѣленномъ разстояніи; она можетъ быть основаніемъ мелодіи. Мы уже знаемъ, что діатоническая гамма двояка: дуръ и молль, и что каждую изъ нихъ можемъ построить на любой тоникѣ. Вторымъ основаніемъ риѳмическаго послѣдованія тоновъ можетъ быть такъ называемая *Хроматическая гамма* (идущая вверхъ или въ низъ); но на ней рѣдко строютъ мелодію, такъ какъ всѣ интервалы ея, будучи полутонами, слишкомъ однообразны и сами

по себѣ мелочны. Третьимъ основаніемъ ритмическаго послѣдованія тоновъ можетъ быть (что мы лучше поймемъ изъ слѣдующихъ раздѣловъ) *рядъ тоновъ одного аккорда*, или нѣсколькихъ аккордовъ (№ 164). Но таковый рядъ имѣетъ слишкомъ мало между собою связи: и потому онъ не можетъ быть долго исключительною основою мелодіи. Изъ этихъ-то основаній и раждаются всѣ послѣдованія тоновъ; но рѣдко изъ одного только, а по большей части изъ двухъ, даже изъ всѣхъ трехъ вмѣстѣ. Такъ въ вышеприведенномъ даже примѣрѣ встрѣчаются два основанія мелодіи: тоны перваго и втораго такта, разсматриваемые отдѣльно, суть ряды тоновъ аккорда; но переходы изъ перваго во второй и изъ втораго въ третій такты (*c—h* и *d—c*) суть діатоническіе ряды. Въ примѣрѣ (№ 165 *a*) такое смѣшеніе основаній еще разительнѣе видно. Здѣсь именно при 1 — хроматическая, при 2 — діатоническая, а при 3 — аккордная основа, и т. д..

Но чтобы послѣдованіе тоновъ возвысилось до мелодіи, чтобы оно достигло художественнаго значенія, необходимо соблюсти ей извѣстный разумный порядокъ въ самой перемѣнѣ ея основъ; такъ напримѣръ мѣсто подъ № 165 *b* начинается хроматически, идетъ далѣе діатонически и наконецъ аккордно, и потомъ во второмъ и въ третьемъ тактахъ повторяется въ томъ же порядкѣ. Впрочемъ не должно полагать, чтобы этотъ порядокъ былъ вездѣ такъ простъ; въ № 165 *b* видимъ уже устройство пестрое: послѣ хроматическаго (1) и діатоническаго (2) послѣдованій тоновъ, слѣдуютъ два аккордныя послѣдованія тоновъ (3 и 4), а за ними опять діатоническое и хроматическое (5 и 6); такъ что во всей массѣ тоновъ аккордная основа здѣсь преобладаетъ. Каждую груп-

ну изъ двухъ, трехъ или болѣе тоновъ, служащую основнымъ веществомъ послѣдованія тоновъ, назовемъ *мотивомъ послѣдованія тоновъ*. И такъ № 165 въ вышеприведенныхъ мѣстахъ суть таковые мотивы; а въ двухъ послѣдованіяхъ (№ 166 *a*), каждые два возлѣ лежащіе тона составляютъ мотивъ. Отъ повторенія, перемѣщенія, измѣненія, смѣшенія и соединенія мотивовъ образуются большія послѣдованія и даже въ послѣднемъ примѣрѣ можно легко составить новыя фразы. Такъ напримѣръ каждые два мотива можно соединить воедино такъ, какъ въ № 16; равномѣрно можно изъ вышеозначеннаго мѣста получить мотивы, какъ въ № 166 (соединивъ 2 и 3 (№ 166 *b*) воедино). Въ мелодіи должно еще обращать вниманіе на самое направленіе тоновъ; а именно: послѣдованіе тоновъ можетъ быть или восходящее, или нисходящее, или такое, гдѣ то или другое только преобладаетъ, или наконецъ шатающимся, какъ въ №№ 167 и 168.

### B) О риѳмикѣ.

Риѳмическое устройство мелодіи, само по себѣ разсматриваемое, должно составлять разумное цѣлое. Оно (т. е. риѳмическое устройство) исходитъ изъ одного или нѣсколькихъ основныхъ построеній, изъ *риѳмическихъ мотивовъ*, кои, повторяясь, одинъ за другимъ слѣдуя, или замѣняясь другими мотивами, по извѣстной симметріи, сообразно съ содержаніемъ и цѣлью музыкальнаго сочиненія, составляютъ такимъ образомъ большія риѳмическія строенія. Въ № 169 *a* риѳмическій мотивъ составляетъ послѣдованіе осьмой и двухъ-шестнадцатыхъ нотъ, каковой мотивъ можетъ быть многоразлично видоизмѣняемъ, какъ напр. въ № 169 *b* раздѣляемъ и соединяемъ съ другими мотивами.

# РАЗДѢЛЪ 2.

## ОБЪ ОСНОВНЫХЪ ФОРМАХЪ.

Всѣ мелодіи могутъ быть приведены только къ тремъ основнымъ формамъ, кои назовемъ: *ходомъ*, *фразою*, *періодомъ*.

1. *Ходъ*. Подъ нимъ разумѣемъ всякое послѣдованіе тоновъ, мелодически устроенное, не заключающее само въ себѣ удовлетворяющаго окончанія (№ 170). Таковый ходъ можетъ состоять изъ опредѣленно отдѣленныхъ группъ, какъ въ нашемъ примѣрѣ изъ группъ въ четыре тона; въ № 171 видимъ ходъ, состоящій изъ группъ въ семь тоновъ, группъ, различаемыхъ по большей продолжительности каждаго начальнаго тона; но тутъ могутъ смѣшиваться различныя группы (№ 172). Ходъ, состоящій изъ нотъ, быстро одна за другою слѣдующихъ, совершенно одинакихъ, или почти одинакихъ, называется *пассажемъ*, особенно тогда, когда таковой ходъ значительно дологъ. Пассажъ, покоющійся на діатонической или хроматической основѣ, называется *лауферомъ*, особенно тогда, когда такой пассажъ пробѣгаетъ, по крайней мѣрѣ, цѣлую октаву, и при томъ по одному направленію. *Бравурный* же пассажъ тотъ, коего выполненіе сопряжено съ особенною техническою трудностью, коего назначеніе — показать искусство и энергію исполнителя.

2. *Фраза*. Это округленная мелодія, имѣющая опредѣленное начало и конецъ. Достигаетъ же этого мелодія въ тоническомъ отношеніи тогда, когда она исходитъ изъ вообще-существеннаго тона и таковымъ завершается; въ ритмическомъ же отношеніи начинаясь, и въ особенности оканчиваясь главною частью

или, по крайней мѣрѣ, бывшею главною частью. По этому-то именно означенныя выше послѣдованія тоновъ, не имѣющія таковаго рѣшительнаго ритмически тоническаго окончанія, суть только ходы, а не фразы. Тонически же существеннымъ тономъ назовемъ во-первыхъ *тонику*; въ послѣдствіи изученій о гармоніи и модуляціяхъ узнаемъ, что и другіе тоны, принадлежащіе къ тонической гармоніи (терція и квинта тоники), когда они суть составныя ея части, могутъ быть тоже разсматриваемы существенными тонами для заключенія фразы; далѣе — фраза можетъ окончиться не въ томъ ладу, въ коемъ началась; но въ этомъ случаѣ тоника новаго лада и ея гармонія могутъ быть почитаемы заключительными тонами; наконецъ— и доминанта и тоны ея гармоніи могутъ быть тоже заключительными тонами фразы. Изъ трех-тактнаго (№ 173) и четырех-тактнаго (№ 174) примѣровъ видимъ фразы, вполнѣ удовлетворяющія означеннымъ правиламъ. Въ № 175 видимъ фразу, хотя и начинающуюся ауфтактомъ, и тонически неопредѣленно, но оканчивающуюся вполнѣ удовлетворительно, а фраза подъ № 176 и ритмически неудовлетворительна; только тонически чувствуемъ или угадываемъ тутъ окончаніе. Подобная неопредѣленность не должна быть принимаема за совершенную ошибку; это можетъ быть иногда даже необходимо. Каждая фраза, какъ и каждая мелодія, состоитъ изъ мотивовъ, извѣстнымъ образомъ расположенныхъ, кои или непосредственно прикрѣплены одинъ къ другому, или образуютъ отдѣлы, какъ въ № 177, гдѣ во второмъ тактѣ четырехтактной фразы видимъ ритмически хорошо обозначенный отдѣлъ. Таковые отдѣлы назовемъ *участками*, кои въ свою очередь могутъ распадаться на мѣньшія отдѣльныя части, кои назовемъ *членами*. Такъ въ № 178

видимъ фразу раздѣляющуюся на два участка (1-й и 2-й, 3-й и 4-й такты), и каждый участокъ опять на члены различной величины, сперва на два двухчетвертныхъ члена (просчитывая паузы), потомъ на четырехчетвертный членъ.

3. *Періодъ* — есть большая фраза, состоящая изъ нѣсколькихъ одна съ другою соединенныхъ фразъ. И такъ въ періодъ, въ большое цѣлое, входятъ два или болѣе меньшихъ цѣлыхъ, болѣе или менѣе совершенныхъ. Это только тогда можетъ быть правильно сдѣлано, когда вторая и слѣдующія за нею фразы имѣютъ содержаніе подобное первой. Далѣе узнаемъ различныя средства для соединенія нѣсколькихъ фразъ въ одинъ періодъ. Фразы въ періодѣ отличаются направленіемъ тоновъ ихъ; именно — если первая фраза состоитъ изъ восходящихъ тоновъ, то вторая изъ нисходящихъ и на оборотъ. И основная форма періода есть соединеніе двухъ фразъ, кои назовемъ *предшествующею* и *послѣдующею*. Изъ двухъ примѣровъ подъ № 179 можно видѣть устройство періода. И хотя періодъ можетъ состоять болѣе, чѣмъ изъ двухъ фразъ (№ 180); но тогда онѣ кажутся скорѣе большими участками огромной фразы, нежели самыми фразами. Но періодъ еще можетъ быть увеличенъ чрезъ повторенія, болѣе или менѣе вѣрныя, или прикрѣпляемыя къ его настоящему концу, или къ его предшествующей фразѣ, или же предпосылаемыя ею настоящему началу. Такъ напр. вышеприведенный періодъ (№ 189) можно бы еще начать такъ, какъ въ № 181, или видъ измѣнить такъ, какъ въ № 182, или же цѣлое, начиная съ седьмаго такта, черезъ повтореніе цѣлой послѣдующей фразы, окончить такъ, какъ въ № 183. Желательно было бы однако, при всѣхъ таковыхъ модификаціяхъ пе-

ріода, удерживать по возможности равномѣрность между предшествующими и послѣдующими фразами равною длиною и почти одинаковыми ихъ участками.

## РАЗДѢЛЪ 3.

### О БОЛЬШЕМЪ РИѲМИЧЕСКОМЪ РАСПОЛОЖЕНІИ.

Риѳмъ, какъ мы уже видѣли, сохраняетъ порядокъ. Ближайшею цѣлью риѳма — *соразмѣрность*; далѣе — *разнообразіе*, и наконецъ — *равномѣрность*.

Изъ соединенія ровныхъ членовъ образуются однообразные риѳмы; напр. въ № 184 изъ каждыхъ двухъ тактовъ, или какъ въ № 185 изъ каждыхъ четырехъ тактовъ, или же, что рѣже бываетъ, изъ каждыхъ трехъ тактовъ, какъ въ Швейцарской пѣсни подъ № 186. Таковые риѳмы могутъ состоять изъ пяти, шести и болѣе тактовъ. Но риѳмическіе порядки четырехъ-частичныя, шести-частичныя и т. д. суть соединенія простыхъ двух- или трех-частичныхъ порядковъ. Такъ изъ № 187 явствуетъ, что не только одинакіе риѳмы, но что и *однородные риѳмы* могутъ быть рядомъ поставляемы. Такъ напр. послѣ двухъ участковъ въ два такта можетъ слѣдовать четырехъ-тактный участокъ и на оборотъ (№ 188). Иногда въ большихъ композиціяхъ послѣ двух- или четырехъ-тактныхъ риѳмовъ слѣдуютъ участки въ три, шесть или пять тактовъ; именно такъ: 4, 4—4, 4—3, 3—6—4, 4—таковые риѳмы назовемъ *симметрическими риѳмами*. Наконецъ въ большихъ сочиненіяхъ, въ мѣстахъ страстныхъ, могутъ встрѣчаться единичные участки, бóльшіе или мéньшіе всѣхъ прочихъ, имъ

предшествующихъ и за ними послѣдующихъ Таковое построеніе назовемъ *неправильнымъ ритмомъ*; но это не ошибка; напротивъ того есть мѣста, гдѣ таковой ритмъ даже лучше всякаго другаго выражаетъ вполнѣ мысль. Каждые два или три участка могутъ быть соединены въ большіе отдѣлы. До сихъ поръ разсматриваемыя нами фразы имѣли рѣзко отдѣльные участки; но это не всегда бываетъ. Иногда между отдѣльными участками и фразами находятся еще промежуточныя меньшія фразы или переходы; такъ въ предпослѣднемъ примѣрѣ собственно фраза оканчивается первою четвертью (№ 189). Иногда не видно бываетъ начала фразы; такъ въ № 190 видимъ двѣ фразы, въ два такта каждая, соединенныя однимъ голосомъ, во всемъ же прочемъ совершенно различныя; узнаемъ тутъ начало второй фразы, по сходству его съ таковымъ первой. Въ № 191 видимъ туже фразу съ неважною перемѣною; но вторый ея участокъ начинается позже; а въ № 192 таже фраза, но вторый ея участокъ начинается полутактомъ раньше, съ измѣненнымъ притомъ началомъ. Окончаніе одного участка или фразы можетъ тоже переплетаться съ началомъ другой, такъ что послѣднимъ тономъ первой бываетъ первый тонъ второй (№ 193). Внѣшнихъ признаковъ для этихъ большихъ ритмическихъ участковъ нѣтъ, или по крайней мѣрѣ они неудовлетворительны. Иногда большіе участки, большія части цѣлаго, обозначаются заключительными штрихами, или словомъ: «*al fine*»; иногда же, когда именно въ началѣ или въ концѣ участка стоятъ ноты съ хвостиками, начало втораго участка узнается чрезъ особое изображеніе начальныхъ и конечныхъ нотъ, кои бы должно соединить съ другими нотами горизонтальными штрихами; напр. пишутъ такъ, какъ въ № 194

при *a*, а не какъ при *b*. Но эти обозначенія не всегда дѣлаются и никогда они не бываютъ достаточными для цѣлаго ритмическаго устройства цѣлаго музыкальнаго сочиненія.

# РАЗДѢЛЪ 4.

## ОБЪ ОСОБЕННОСТЯХЪ МЕЛОДИЧЕСКИХЪ.

1. *Форшлагъ* — это тонъ, предпосланный тону мелодіи, какъ бы нечаянно или мимоходомъ. Форшлагъ бываетъ двоякій—долгій и короткій. *Долгій форшлагъ* изображается вдвое съ мéньшею, или почти вдвое мéньшею продолжительностью ноты, предъ которой онъ стоитъ; и какъ таковый форшлагъ имѣетъ половину продолжительности той ноты, то для нея остается только половина ея продолжительности. И такъ въ № 195 ноты съ таковыми форшлагами при *a* играются такъ, какъ изображено при *b*.

Если же долгій форшлагъ стоитъ передъ нотою съ пунктомъ, то продолжительность форшлага такая же, какая бы должна быть той ноты безъ пункта, а для главной ноты остается только продолжительность пункта. Такъ въ № 196 первый форшлагъ имѣетъ продолжительность двухъ четвертныхъ нотъ, а второй форшлагъ—двухъ осьмыхъ. *Короткій форшлагъ* изображается короче долгаго, просто или съ перечеркнутымъ хвостикомъ (№ 197). Онъ (т. е. короткій) не имѣетъ опредѣленной продолжительности, но берется обыкновенно скоро. Форшлагомъ бываетъ обыкновенно тонъ, возлѣ главной ноты стоящій, выше или ни-

же ея, рѣдко только болѣе отдаленный тонъ (№ 198); въ послѣднемъ случаѣ форшлагъ коротокъ.

2. *Доппель-форшлагъ* есть соединеніе двухъ короткихъ форшлаговыхъ нотъ, и потому онъ тоже не имѣетъ опредѣленной продолжительности (№ 199).

3. *Доппель-шлагъ* — есть тоже доппель-форшлагъ, состоящій изъ двухъ тоновъ, возлѣ главнаго стоящихъ: высшаго и низшаго, и изъ поставленнаго между ними самаго главнаго тона; изображается же доппель-шлагъ или такъ, какъ въ № 200, или же обозначается знакомъ ∽. Если этотъ знакъ стоитъ послѣ главной ноты, какъ въ № 201 при *a*, то доппель-шлагъ берется со скоростью, означенною при *b*. Если же въ этомъ случаѣ послѣ доппель-шлага слѣдуетъ не главная нота, то къ доппель-шлагу прибавляется еще главная нота, такъ что онъ состоитъ изъ четырехъ нотъ, какъ это въ № 102 при *b* показано. Если же знакъ ∽ поставленъ надъ или подъ главною нотою, то берется такъ, какъ въ № 203 при *b* показано. Предзначеніе соблюдается и при взятіи доппаль-шлаговъ; такъ въ предъидущемъ примѣрѣ въ доппель-шлагѣ *fis*, а не *f*. Если же нужно повысить или понизить одинъ или два тона доппель-шлага, то это изображается такъ, какъ въ № 204, что должно играть такъ, какъ въ № 205 показано. Знакъ ∽, поставленный надъ системою, относится къ верхней нотѣ, а подъ системою — къ низшей; такъ (№ 106) играется такъ, какъ изображено въ № 106 *a*. Если же два таковые знака стоятъ надъ и подъ системою, то берется, какъ показано въ № 106 *b*; если же нужно середней нотѣ форшлагъ, то неудобно означать это знакомъ, а лучше выписать ноты, какъ это сдѣлано въ № 207.

4. *Трель*—есть многократное, скорое и равномѣрное повтореніе форшлага — тона высшаго съ главнымъ, при томъ такъ, чтобы начинать главнымъ тономъ. Ея знакъ tr, tr~~, поставляемый надъ или подъ нотою и исполняется такъ, какъ въ № 208; продолжительность единичныхъ трельныхъ тоновъ неопредѣленна; но всѣ они вмѣстѣ взятые должны составлять продолжительность ноты, надъ или подъ которою стоитъ знакъ трели. Если желаютъ взять въ трели верхнюю степень повышенную или пониженную, или вмѣсто ея взять нижнюю ступень и т. д., слѣдуетъ изображать это такъ, какъ въ № 209. Для изящнѣйшаго округленія трели оканчиваютъ ее доппельшлагомъ, который тогда называется *Нахшлагомъ*. И такъ предъидущую трель слѣдовало бы кончить такъ, какъ въ № 210. Весьма короткая трель называется *Морданомъ* и обозначается знакомъ 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, или 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, надъ или подъ нотою поставленнымъ. Трели изъ двухъ вмѣстѣ голосовъ (№ 211) называются *двойными трелями*. Наконецъ рядъ трелей надъ многими тонами, напр. (№ 212) называется *трельною цѣпью*.

Всѣ эти и имъ подобныя мелодическія формы суть *украшенія*, часто произвольныя прибавленія къ существенному содержанію композиціи.

# РАЗДѢЛЪ 5.

## ВВЕДЕНІЕ ВЪ ГАРМОНІЮ.

Мы уже знаемъ, что сочиненія бываютъ одноголосныя и многоголосныя.

Самый верхній изъ таковыхъ голосовъ называется *верхнимъ голосомъ*, самый низкій — *нижнимъ голосомъ*, а прочіе голоса *средними*. Главныхъ голосовъ четыре: *Дискантъ* (самый высшій голосъ), *Альтъ*, *Теноръ*, *Басъ* (самый низшій голосъ). Тоны одного голоса, совпадающіе съ тонами другаго, должны быть *созвучны*, т. е. должны находиться въ отношеніи сообразномъ съ требованіями искусства. Таковое отношеніе называется *Гармоніею*. Каждое гармоническое соединеніе бываетъ черезъ три тона, т. е. къ низшему тону прибавляется терція вверхъ, къ которой опять ея терція вверхъ и т. д.. Таковое соединеніе трехъ, четырехъ, пяти тоновъ называется *аккордомъ*. Тонъ, на коемъ учреждается аккордъ, называется *основнымъ звукомъ* или *основнымъ тономъ*, и самъ аккордъ носитъ названіе по своему основному звуку; такъ говорится аккордъ *c*, *d* и т. д.. Всѣ прочіе тоны аккорда считаются отъ основнаго; и такъ второй тонъ (самый близкій къ основному) называется *терціею*; третій (терціею выше терціи, или пятая степень отъ основнаго звука) *квинтою*; четвертый (терціею выше квинты, или седьмая степень отъ основнаго) *септимою*, пятый — *ноною* аккорда, или основнаго звука.

Аккордъ, состоящій изъ трехъ тоновъ, называется *трезвучіемъ*. Аккордъ изъ четырехъ тоновъ называется по четвертому тону (по септимѣ основнаго звука), коимъ сей аккордъ отличается отъ трезвучія — *септ-аккордомъ*; аккордъ изъ пяти тоновъ называется по шестому тону (нонѣ) *аккордомъ ноны*.

# РАЗДѢЛЪ 6.

## О ВАЖНѢЙШИХЪ АККОРДАХЪ ДУ́РНЫХЪ И МОЛЬНЫХЪ ЛАДОВЪ.

Все, что мы скажемъ объ аккордахъ одного ду́рнаго или одного мольнаго лада, все это относится ко всѣмъ ду́рнымъ или ко всѣмъ мольнымъ ладамъ; потому что какъ тѣ, такъ и другіе имѣютъ одинаковое другъ съ другомъ устройство.

1. *О важнѣйшихъ трезвучіяхъ.* Важнѣйшими тонами лада суть: *тоника супер-* и *суб-доминанта.* Построивъ на этихъ трехъ тонахъ какого-нибудь ду́рнаго ладу, хоть напр. C-дуръ трезвучія, получимъ (№ 213) три трезвучія одинаковаго устройства; во всѣхъ трехъ находится основный тонъ, большая терція (c—e; f—a; g—h) и большая квинта (c—e—g; f—a—c; g - h—d). Построивъ же таковыя трезвучія въ мольномъ ладу, напр. въ C-moll (№ 214), получимъ двоякаго рода трезвучія. Въ трезвучіяхъ тоника (c—es—g) и суб-доминанты (f—as—c) заключается малая терція; въ трезвучіи же супер-доминанты (g—h—d) заключается большая терція; это послѣднее трезвучіе такое же, какое мы нашли въ ду́рныхъ ладахъ. Трезвучіе съ большою терціею и съ большою квинтою называемъ *большимъ трезвучіемъ*, а съ малою терціею и съ большою квинтою *малымъ трезвучіемъ*. Первое преобладаетъ въ ду́рныхъ ладахъ, а второе въ мольныхъ; отъ того первое еще называется *ду́рнымъ трезвучіемъ*, а второе *мольнымъ*. Далѣе—трезвучія бываютъ: *укороченное* и *чрезмѣрное*, состоящее изъ основнаго тона, большой терціи и чрезмѣрной квинты, образовавшееся изъ большаго трезвучія

чрезъ произвольное возвышеніе его квинты (№ 215.) Трезвучіе, основанное на тоникѣ, называется *тоническимъ*, на доминантѣ — *доминантнымъ*.

2. *Доминантный септ-аккордъ*. Прибавивъ къ трезвучію супер-доминанты въ дурномъ или мольномъ ладу еще терцію (септиму основнаго тона), получимъ *септ-аккордъ*, коего основный тонъ доминанта, и который въ отличіе отъ другихъ септ-аккордовъ (кои послѣ увидимъ) называется *доминантъ-аккордомъ*. Онъ состоитъ кромѣ основнаго тона изъ большой терціи, большой квинты и малой септимы, и одинаковъ какъ въ дурныхъ, такъ и мольныхъ ладахъ. Этотъ аккордъ еще потому замѣчателенъ, что его можно получить только въ одномъ ладу, между тѣмъ какъ другіе аккорды, напр. трезвучіе c—e—g, могутъ быть разсматриваемы какъ тоническое трезвучіе въ C-дуръ, какъ доминантное трезвучіе въ F-дуръ, какъ трезвучіе суб-доминанты въ G-дуръ; равно и въ другихъ ладахъ онъ встрѣчается. Но, что доминантъ-аккордъ имѣетъ означенное выше свойство, то есть что онъ встрѣчается только въ одномъ дурномъ и мольномъ ладу, это весьма легко доказать. Взявъ таковой аккордъ ладовъ C-дуръ и C-моль (g—h—d—f), видимъ, что въ него входитъ *f*, который не находится ни въ одномъ ладу съ діэзами и *h*, коего нѣтъ въ бемольныхъ ладахъ. Это важно тѣмъ, что, какъ доминантъ-аккордъ возможенъ только въ одномъ ладу (дурномъ и мольномъ), то по немъ наивѣрнѣе узнается ладъ. По предзначенію нельзя вполнѣ этого узнать, потому что оно, какъ извѣстно, обще двумъ параллельнымъ ладамъ. И по послѣднему низшему тону не всегда это узнается, ибо онъ можетъ быть и не тоникой (№ 216); тутъ только доминантъ-аккордъ можетъ рѣшить недоумѣніе. Но онъ, показывая ладъ, не показываетъ

однако того, — дурный это или мольный ладъ; это показываетъ тоническое трезвучіе, слѣдующее для окончанія послѣ доминантъ-аккорда, и имѣющее терцію, различающую оба лада; но и это не бываетъ безъ исключенія, ибо иногда мольныя піэсы оканчиваются дурнымъ трезвучіемъ: это случалось особенно въ старинныхъ церковныхъ композиціяхъ. Изъ доминантъ-аккорда можно составить другіе септ-аккорды; напр. чрезъ повышеніе септимы или чрезъ пониженіе терціи или чрезъ другія модификаціи.

3. *Главный аккордъ ноны.* Прибавивъ къ доминантъ-аккорду еще терцію (нону основнаго тона), получимъ аккорды ноны, но разные въ дурномъ и мольномъ ладу. Въ C-дуръ напр. этотъ аккордъ (№ 217) содержитъ большую нону; его зовутъ *большимъ аккордомъ ноны*; а въ C-моль (№ 218) малую нону; его зовутъ *малымъ аккордомъ ноны*. И изъ этихъ аккордовъ можно составить, чрезъ повышеніе или пониженіе интерваловъ, новые аккорды; напр. изъ аккорда большой ноны — такой аккордъ, какъ въ № 219. Вотъ примѣчательнѣйшіе аккорды дурныхъ и мольныхъ ладовъ. Но еще могутъ быть составлены иныя трезвучія; такъ въ C-дуръ (№ 220) на второй, третей и шестой степеняхъ малыя трезвучія, а въ C-моль (№ 221) еще на пятой и шестой степени большое трезвучіе. И такъ C-дуръ имѣетъ большія трезвучія на C, G, F и малыя на A, E и D; по этому онъ имѣетъ всѣ тоническіе аккорды ладовъ, близко ему сродныхъ: G-дуръ, F-дуръ и параллельныхъ имъ ладовъ: A-моль, E-моль и D-моль.

# РАЗДѢЛЪ 7.

## ОБЪ УПОТРЕБЛЕНІИ АККОРДОВЪ.

1. *Удвоеніе аккорда* состоитъ въ повтореніи одного или нѣсколькихъ интерваловъ аккорда. Въ № 222 видимъ сперва простое трезвучіе на *с*, потомъ уже удвоенныя. Всѣ аккорды могутъ быть также увеличены

2. *Опущеніе.* Въ каждомъ аккордѣ могутъ быть опущены одинъ или нѣсколько интерваловъ; но не должно опущать интервалы, кои служатъ отличительнымъ признакомъ аккорда. Такъ не должно опускать терціи въ трезвучіи, септимы въ септ-аккордѣ, ноны въ аккордѣ ноны. Равномѣрно опущеніе верхняго или основнаго тона въ трезвучіи можетъ ввести въ недоумѣніе,—опущенъ ли тутъ основный тонъ или квинта (№ 223); но въ доминантъ-аккордѣ и въ аккордахъ ноны опущеніе основнаго тона производитъ особенное дѣйствіе. Этимъ образуется изъ доминантъ-аккорда новое (уже выше означенное) трезвучіе съ малою терціею и квинтою, именно *укосненное трезвучіе*; изъ большаго аккорда ноны—*новый септ-аккордъ* съ малою терціею, квинтою и септимою, а изъ малаго аккорда ноны—получится новый септ-аккордъ съ малою терціею, съ квинтою и съ укосненною септимою, называемый *укосненнымъ септ-аккордомъ*. Въ № 224 видимъ эти три новыхъ аккорда съ ихъ коренными аккордами, и они суть ни что иное, какъ прежніе аккорды, только безъ основнаго тона.

3. *О перемѣщеніи.* Аккордъ тогда бываетъ перемѣщенъ, когда одинъ, или нѣсколько его тоновъ выведены изъ одной октавы въ другую (№ 225); но въ

сущности аккорда ничего этимъ не измѣнено. Если въ трезвучіи, удвоеніе основнаго тона (его октава) лежитъ въ верху, то это называется *первымъ положеніемъ аккорда*; если терція — *вторымъ положеніемъ*; если же квинта—*третьимъ положеніемъ аккорда*; если же въ аккордѣ основный тонъ перестаетъ быть низшимъ тономъ, то такой случай называется *четвертымъ обращеніемъ аккорда*, и даетъ аккорду новыя названія. Тутъ только два случая для трезвучія: или терція, или квинта суть низшими; тонами; именно (№ 226) первое обращеніе называется *секст-аккордомъ;* второе же — *кварт-секст-аккордомъ*. Септ-аккордъ даетъ слѣдующія три обращенія (№ 227), кои называются *квинт-секст-аккордомъ*, *терц-кварт-аккордомъ* и *секунд-аккордомъ*. И аккорды ноны могутъ быть обращены, но съ перемѣщеніемъ тоновъ. Въ № 228 видимъ при *a* оба первыя обращенія аккорда ноны безъ перемѣщенія, и при *b* съ перемѣщеніемъ; эти послѣдніе и суть употребительные аккорды. Но обращенные аккорды ноны не получили особыхъ названій; ибо они еще рѣже встрѣчаются, чѣмъ самые аккорды ноны.

Все нами сказанное объ обращеніи относится и ко всѣмъ прочимъ аккордамъ: каждое трезвучіе имѣетъ свои два обращенія *секстъ* и *кварт-секст-аккорды;* каждый септ-аккордъ имѣетъ три обращенія: *квинт-секст-аккордъ* и т. д. Каждый обращенный аккордъ можемъ двояко обозначить: во 1-хъ по его низшему тону: напр. *секст-аккордъ на e* (e—g—c); во 2-хъ по его происхожденію; напр. *секст-аккордъ трезвучія* (большаго или малаго) на *c*. — Хотя второе обозначеніе и пространнѣе перваго, но оно поучительнѣе его, ибо обращеніе нисколько не измѣняетъ самаго аккорда; такъ напр. аккордъ g—h—d—f остается все-таки септ-аккордомъ, какъ бы его тонъ ни былъ низокъ.

Чтобы узнать аккордъ, не смотря на обращеніе, или перемѣщеніе его тоновъ, должно эти тоны расположить *потерцно.*

Но каковы бы аккорды ни были, они могутъ находиться въ 5) *тѣсномъ*, или въ *широкомъ положеніи*, смотря по тому, близко ли въ нихъ лежатъ интервалы какъ въ N° 229 при *a*, или же далеко, какъ при *b*.

Весьма важно 6) *соединеніе аккордовъ*. Сюда относится: a) *Связь аккордовъ*, состоящая во-первыхъ въ томъ, что одинъ аккордъ связывается съ другимъ посредствомъ одинакихъ въ нихъ тоновъ; такъ въ N° 230, первые три аккорда соединены посредствомъ *g*, 4-й и 5-й посредствомъ *a*, и т. д. — Во-вторыхъ тѣ аккорды между собою связаны, кои могутъ быть разсматриваемы какъ тоническіе аккорды наиболѣе сродственныхъ или много сродственныхъ ладовъ; напр. въ N° 231 первый и вторый аккорды, третій и четвертый, четвертый и пятый не имѣютъ общаго между собою тона, но суть аккорды весьма сродныхъ ладовъ.

b) *Нѣкоторыя послѣдованія* должны быть избѣгаемы, именно идущіе октавами, квинтами, какъ непріятныя (N° 282); но не всегда. Такія послѣдованія называются *фальшивыми квинтали, октавами*, или просто: квинты, октавы. Но подъ сказанное правило не подходятъ октавы, кои безъ промежуточныхъ тоновъ (N° 233) служатъ только къ усиленію голоса; равномѣрно и удвоеніе двухъ или трехъ голосовъ въ высшихъ октавахъ (N° 234). Наконецъ нѣкоторые аккорды требуютъ опредѣленныхъ разрѣшеній, то есть перехода одного или всѣхъ тоновъ одного аккорда въ опредѣленные тоны другаго опредѣленнаго аккорда. Такъ въ доминант-аккордѣ септима

переходитъ въ низшую степень, терція въ высшую, а основный тонъ въ тонику (№ 235); септима и терція удерживаютъ это и въ обращеніяхъ (№ 236), равно какъ и въ производномъ укосненномъ трезвучіи и его обращеніяхъ (№ 237). И всѣ аккорды, непосредственно отъ доминант-аккорда произведенные, слѣдуютъ тому же закону; стало быть и аккорды ноны, какъ тоже отъ доминант-аккорда произведенные (№ 238). Всѣ же производные септ-аккорды отъ аккордовъ ноны суть опять ничто иное, какъ аккорды ноны безъ основнаго тона; по этому всѣ ихъ тоны движутся также, какъ и въ аккордахъ ноны (№ 239), и въ обращеніяхъ этихъ аккордовъ тоже движеніе (№ 240).

7. *Заключеніе.* Каждое музыкальное сочиненіе должно опредѣленно и удовлетворительно заключить (окончить): *гармонически* это происходитъ чрезъ соединеніе *доминант-аккорда* съ *тоническимъ трезвучіемъ*, при томъ такъ, чтобы основный тонъ былъ на своемъ первоначальномъ мѣстѣ, а не перемѣщенъ; *мелодически* чрезъ поставленіе тоники въ верхнемъ и нижнемъ голосахъ; *ритмически* — тѣмъ, что заключительный аккордъ приходится на главную часть. И такъ въ № 241 имѣемъ два заключенія, во всѣхъ отношеніяхъ удовлетворительныя, и потому *совершенныя*; а въ № 242 видимъ заключенія несовершенныя при *a* мелодически, при *b* ритмически, при *c* гармонически. Совершенное заключеніе называется *цѣлымъ заключеніемъ* (такъ какъ оно свойственно истинному концу фразы). Такъ какъ весь періодъ или послѣдующая его фраза заключается переходомъ доминанты въ тонику, то предшествующая фраза должна на оборотъ заключаться (по противоположности направленія ихъ) переходомъ тоники въ доминанту (№ 243); таковыя заключенія суть *полу-заключенія*.

Чтобы сохранить связь между періодомъ и его прибавленіями, дѣлаемыми къ нему въ томъ мѣстѣ, гдѣ его слѣдовало бы кончить, представляются слѣдующія средства: *первое* то, что, окончивъ совершенно періодъ, далѣе идемъ послѣ заключительнаго аккорда скоро (№ 244); *второе* — замѣна совершеннаго заключенія періода несовершеннымъ (№ 245); *третье* то, что разрѣшаютъ доминантъ-аккордъ не такъ, какъ бы слѣдовало для совершеннаго заключенія (№ 246).

Подобныя симъ заключенія называются *внезапными заключеніями.*

8. *О предъигрѣ* или *прелюдіи.* По многимъ причинамъ совѣтуемъ предпосылать настоящему музыкальному сочиненію предъигру, которая называется *прелюдіею.*

Всего лучше показать въ ней ладъ, съ котораго начнется самое сочиненіе. Для этого самое простое средство, взять тоническій аккордъ нѣсколько разъ въ разныхъ его положеніяхъ (№ 247), или, пожалуй, соединять доминант-аккордъ съ тоническимъ трезвучіемъ (248). Еще лучше было бы тутъ прибавить аккорды самые сродственные (№ 249).

# РАЗДѢЛЪ 8.

## О МОДУЛЯЦІИ.

Большія музыкальныя сочиненія рѣдко ограничиваются однимъ ладомъ; чаще всего они оставляютъ ладъ, коимъ начаты, переходятъ въ другой и потомъ опять возвращаются къ первоначальному ладу, или

для того, чтобы имъ окончить піэсу, или чтобы снова его оставить. Ладъ, въ коемъ начинается и въ коемъ наидолѣе пребываетъ піэса, называется *главнымъ тономъ* піэсы. Выходъ изъ одного ладу въ другой называется *отступленіемъ*, и — *переходомъ*, если желаютъ долѣе пробыть въ другомъ ладу. Все это вмѣстѣ называется *модуляціею*.

A. *Законъ модуляціи* тотъ, что главный тонъ (ладъ) долженъ преобладать, долженъ занять бо́льшую часть сочиненія, и въ этомъ тонѣ сочиненіе должно окончиться. Къ этому главному тону должны примыкать наиболѣе сродственные лады обѣихъ доминантъ и параллельные лады главному тону и обѣимъ доминантамъ; а послѣ нихъ уже піэса можетъ переходить въ мéньшемъ объемѣ въ другіе лады. Въ піэсахъ изъ ду́рныхъ тоновъ послѣ главнаго тона наиважнѣйшій *ладъ супердоминанты*, а въ піэсахъ изъ мольныхъ ладовъ послѣ главнаго тона *параллельный ду́рный ладъ*. Впрочемъ есть исключенія изъ этого правила.

B. *О средствѣ модуляціи.*— Отступить, значитъ замѣнить одинъ ладъ другимъ, т. е. тоны одного лада тонами другаго. Мы изъ C-дуръ дѣлаемъ отступленіе въ Es-дуръ, когда за основу нашей композиціи беремъ не рядъ тоновъ—c—d—e—f—g—a—h—c, но es—f—g—as—b—c—d—es. Но какъ лады бо́льшею частью не во всѣхъ тонахъ разны, а только въ нѣкоторыхъ, то сіи и должно только брать во вниманіе; такъ въ нашемъ примѣрѣ es, as и b. No какъ они находятся не только въ Es-дуръ, но и въ As, Des-дуръ и т. д., то мы все-таки еще не знаемъ, въ какой тонъ мы перешли. Для этого вѣрнѣйшимъ признакомъ служитъ *доминант-аккордъ*, который, какъ уже извѣстно, находится только въ одномъ ладу (дуръ и моль) (№ 250); вопросъ о переходѣ въ дальнѣй-

ніе лады, облегчится чрезъ посредствующіе аккорды (№ 251), или же чрезъ энгармоническое превращеніе аккордовъ (№ 252). Въ этомъ значеніи доминант-аккорда принимаютъ полное участіе оба аккорда ноны; ибо они, состоя изъ цѣлаго доминант-аккорда, служатъ, такъ же какъ и онъ, признакомъ лада; сверхъ того они показываютъ еще родъ лада. Далѣе участвуютъ въ этомъ и произведенныя отъ аккордовъ ноны, септ-аккорды и укосненное трезвучіе; даже, въ нѣкоторыхъ случаяхъ, единичный тонъ можетъ быть болѣе или менѣе вѣрнымъ средствомъ отступленія. Въ № 253 мы соединили нѣсколько близко лежащихъ модуляцій въ гармоническій ходъ. Онъ начинается съ C-дурнаго тона, при *a* чрезъ укосненный септ-аккордъ переходитъ въ A-моль, при *b* переходитъ чрезъ доминантъ или скорѣе чрезъ его секунд-аккордъ — въ D-моль, при *c* чрезъ подобный аккордъ въ *G*-дуръ, и т. д.

# РАЗДѢЛЪ 9.

## О ДВИЖЕНІИ ГОЛОСОВЪ ВЪ АККОРДАХЪ.

Голоса движутся черезъ аккорды четвероякимъ образомъ:

1) *О движеніи внутри аккорда.* Каждый голосъ, или даже нѣсколько голосовъ вмѣстѣ могутъ различно переходить внутри аккорда отъ одного его тона къ другому. Это мелодическое употребленіи аккордовъ называется *гармоническою фигурностью*, или же *дробленіемъ аккордовъ*. Нѣсколько примѣровъ этого изъ

аккорда c—e—g представлено въ N° 254. Не только одинъ аккордъ, но и рядъ аккордовъ (N° 255) можетъ различно разрѣшаться въ мелодіи, какъ въ N° 256, или въ N° 257, или въ N° 258.

2) *О равномѣрномъ движеніи въ аккордахъ.* Оно состоитъ въ томъ, что всѣ голоса одновременно слѣдуютъ отъ одного аккорда къ другому, что мы видѣли во всѣхъ предъидущихъ гармоническихъ примѣрахъ. Такъ какъ всѣ голоса здѣсь идутъ вмѣстѣ, шагъ за шагомъ, то въ каждомъ моментѣ имѣемъ округленный аккордъ.

3) *О неравновременномъ движеніи въ аккордахъ.* Оно стоитъ въ томъ, что одинъ или нѣсколько голосовъ переходятъ во вторый аккордъ, между тѣмъ какъ иные голоса остаются еще въ первомъ. Здѣсь должно отличать слѣдующіе случаи:

a) *Задержаніе* есть тонъ, входящій изъ одного аккорда въ другой, ему несвойственный аккордъ, но послѣ уступающій мѣсто аккордному тону: въ N° 259 видимъ при *a* тонъ *g*, изъ одного аккорда вплетающійся въ трезвучіе f—a—c, и потомъ уже уступающій мѣсто или разрѣшающійся въ аккордный тонъ.

b) *Упрежденный тонъ* есть тонъ, входящій въ аккордъ, къ коему онъ не принадлежитъ, а коего аккордъ еще послѣ наступитъ; такъ въ N° 260 при *a* въ аккордъ e—g—h входитъ *c*, который не ему принадлежитъ, а слѣдующему квинт-секст-аккорду, и т. д.

c) *Держимый тонъ* есть тонъ аккорда, который держатъ и во время другихъ постороннихъ аккордовъ (N° 261) до тѣхъ поръ, пока не вступитъ опять такой аккордъ, въ которомъ онъ находится. Онъ тѣсно связываетъ мимо его проходящіе аккорды, а потому употребляется особенно тогда, когда послѣ далекой и

сильной модуляціи должно съ особенною силою возвратиться въ главный тонъ. Таковымъ тономъ тогда бываетъ доминанта въ басу. Въ № 262 видимъ таковую ткань, которую зовутъ *органнымъ пунктомъ*. Эту же форму даютъ заключительной нотѣ баса, именно держать тонику, а въ это время верхніе голоса въ многоразличныхъ гармоніяхъ подъ ней проходятъ. Въ весьма важныхъ случаяхъ и первое начало этимъ способомъ упрочиваютъ; однимъ изъ лучшихъ примѣровъ этому можетъ служить »Матвѣева пассія«, соч. Себастіана Баха. Вмѣсто баса можетъ быть держимъ верхній или средній голосъ, или верхній голосъ и басъ вмѣстѣ.

4) *О движеніи между аккордами.* Наконецъ голосъ, переходя отъ одного аккорднаго тона къ другому, можетъ брать на пути промежуточные тоны. Въ № 263 видимъ простой примѣръ таковаго движенія голоса. Эти промежуточные тоны при *b* называются *прохожденіями*; а такія прохожденія, какъ при *d*, называются также *перемѣнными нотами*. Прохожденіями могутъ быть не только единичные и діатоническіе тоны, но и нѣсколько тоновъ вмѣстѣ, и хроматическіе тоны, какъ напр. въ № 264; и такимъ образомъ изъ проходныхъ и аккордныхъ тоновъ образуются всякаго рода лауферы и фигуры (№ 265); и такъ какъ не всегда время брать всѣ промежуточные тоны, то берутъ также, вмѣсто цѣлаго діатоническаго или хроматическаго ряда тоновъ, только проходные тоны, наиближе лежащіе къ аккорднымъ тонамъ. Таковые проходные тоны называются *вспомогательными тонами* (№ 266); но все это не только можетъ имѣть мѣсто въ верхнемъ голосѣ (что мы уже сказали), но и въ нижнемъ или въ среднемъ голосѣ (№ 267), или въ двухъ и болѣе голосахъ вмѣстѣ (№ 268). Часто

образуются цѣлые аккорды изъ совпадающихъ прохожденій, коихъ аккорды зовутъ *проходными аккордами* (таковы аккорды въ третьемъ тактѣ нашего примѣра). Наконецъ мы должны еще упомянуть о весьма непріятномъ для слуха способѣ веденія голосовъ чрезъ отступающіе аккорды и посторонніе проходные тоны, — *о негармоническомъ стеченіи.* Въ № 269 видимъ при *a* малое трезвучіе отъ *C*, слѣдующее за большимъ. Тутъ какъ бы противорѣчіе, которое слуху нашему весьма ощутительно. При *b* имѣемъ такое же противорѣчіе, но оно смягчено тутъ промѣжуточными тонами (прохожденіями); но иногда таковыя стеченія вовсе не непріятны (№ 270).

## РАЗДѢЛЪ 10.

### О ЦИФРОВАНІИ.

Писаніе партитуры, въ коей означенъ только одинъ голосъ, а остальное — цифрами (для краткости и удобства при чтеніи) называется *цифрованіемъ*, а его знаки — *цифрами* или *сигнатурами.* Цифрованіе всегда сообщается басу или другому низшему голосу, и надъ или подъ нимъ означается; таковый голосъ вмѣстѣ съ цифрованіемъ называется *генералъ-басомъ.* Если должно означать рядъ интерваловъ, напр. рядъ октавъ или терцій, или секстъ, то пишется только нижній голосъ, и надъ нимъ ставится (о чемъ мы уже прежде говорили) all $8^{va}$, alla $3^{a}$, alla $6^{ta}$, какъ (въ № 271) при *a*, или же ставится тогда просто 8, или 3, или 6, а надъ слѣдующими нотами косвенные штрихи, какъ при *b*, что исполнить должно такъ, какъ въ № 272.

Если же къ ряду тоновъ нижняго голоса долженъ быть приданъ тонъ, выдерживаемый въ продолженіи всего этого ряда (или постоянно ударяемый), то ставятъ сперва цифру интервала, а потомъ проводятъ одинъ долгій, или нѣсколько малыхъ горизонтальныхъ штриховъ. Напр. въ № 273 фраза при *a* должна быть выполнена какъ при (*b*) *b* показано. Если генералъ-басоваго голоса тонъ не долженъ быть сопровождаемъ, то его обозначаютъ нулемъ, а если рядъ тоновъ, то ихъ обозначаютъ чрезъ *ts.* tasto solo. Напр. въ № 274 фраза при *a* должна быть исполнена какъ при *b* показано. Гдѣ не означено all'unisono (всѣ голоса въ однозвучіи), ни tasto solo, ни all 8va и ни какой нибудь аккордъ, тамъ предполагается трезвучіе безъ всякаго особаго для этого обозначенія, а прочіе аккорды означаются тѣми интервалами, коихъ носятъ названіе; такъ секст-аккордъ обозначается — 6, кварт-секст-аккордъ — $^{6}/_{4}$, или $^{4}/_{6}$, септ-аккордъ — 7, квинт-секст-аккордъ — $^{5}/_{6}$, или $^{6}/_{5}$, терц-кварт-аккордъ $^{3}/_{4}$, или $^{4}/_{3}$, секунд-аккордъ — 2, аккордъ ноны — 9. Желая именно обозначить трезвучіе, ставятъ 3 или $^{5}/_{3}$, или $^{5}/_{5}$, или $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$, или $\begin{smallmatrix}5\\5\\8\end{smallmatrix}$ и т. д., такъ что можно другіе аккорды обозначать нѣсколькими цифрами; напр. терц-кварт-аккордъ такъ: $\begin{smallmatrix}5\\4\\6\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$, секунд-аккордъ такъ: $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ и т. д. Степени тоновъ, означенныя этими цифрами, берутся такъ, какъ требуетъ предзначеніе; по этому (въ № 275) въ терц-квартъ и въ кварт-секст-аккордахъ должно взять *fis*, а не *f*. Желая же взять тоны повышенными, или пониженными вопреки по предзначенію, ставятъ: 1) вмѣсто терціи діэзъ, бемоль или бекаръ (именно тотъ знакъ, какой нужно); 2) а передъ всякою другою цифрою знаки

какъ передъ нотами; напр. ♭ 6, ♯ 5, ♮ 4. Вмѣсто того, чтобы ставить дiезы, перечеркиваютъ также цифры, напр. 2, 3 и т. д.— Если долженъ быть повышенъ или пониженъ тотъ интервалъ-аккорда, который не содержится въ обыкновенномъ цифрованiи, то ставится надлежащая цифра и передъ нею требуемый знакъ. Въ видѣ примѣра, для всѣхъ этихъ правилъ, можно привести мѣсто, означенное подъ № 276. Для удобства ставятъ иногда десять вмѣсто трехъ для того, чтобы показать положенiе интерваловъ. Тоже для удобства ставятъ, когда аккордъ долженъ оставаться безъ перемѣны, надъ басомъ, съ различными нотами, горизонтальные штрихи, вмѣсто частныхъ цифръ. Цифрованiе въ № 277 слѣдуетъ понимать такъ, какъ въ № 278 изображено. Когда же аккордъ долженъ быть сряду повторенъ на многихъ степеняхъ, тогда ставятъ (что уже было прежде показано относительно отдѣльныхъ повторяющихся интерваловъ), вмѣсто повторенiя цифръ, косвенные штрихи подъ каждымъ басовымъ тономъ. И такъ басъ въ № 279 должно понимать съ его цифрованiемъ, какъ въ № 280. Если подъ однимъ басовымъ тономъ находится нѣсколько цифрованiй сряду, то слѣдуетъ брать къ этому тону всѣ одинъ за другимъ указанные аккорды. Цифрованiя въ № 281 указываютъ на то, что къ C должны быть взяты: трезвучiе, кварт-секст-аккордъ, доминант-аккордъ отъ F, и т. д. Таковые аккорды имѣютъ слѣдующую продолжительность: сперва получаетъ гармонiю главная часть и бывшiя главныя части, напр. въ четырех-четвертномъ тактѣ— первая и третья четверти, а потомъ уже каждый тактовый членъ; напр. мѣсто подъ № 281 слѣдовало бы исполнить такъ, какъ въ № 282. Если подъ басовымъ тономъ находится болѣе цифрованiй, чѣмъ имѣется такто-

выхъ частей, то таковые члены получаютъ особыя гармоніи, и именно сперва гармоніи побочныхъ частей и потомъ уже главной части. Слѣдовательно цифрованія, въ N° 283 находящіяся, слѣдовало бы раздѣлить такъ, какъ въ N° 284. Такъ точно и задержанія означаются цифрою интервала и цифрою ихъ разрѣшенія; напр. цифрованіе въ N° 285 должно понимать такъ, какъ въ N° 286 изображено. Наконецъ подобнымъ образомъ означаютъ со всѣми цифрами гармоніи, и надъ остающимся безъ перемѣны басомъ, напр. въ органномъ пунктѣ; такъ напр. гармонію (см. мѣсто, гдѣ говорится объ органномъ пунктѣ) подъ N° 262 должно бы цифровать такъ, какъ въ N° 287. Отсюда явствуетъ, что цифрованіе не можетъ вполнѣ замѣнить ноты; да это и не его цѣль. Въ нѣкоторыхъ же старинныхъ сочиненіяхъ (напр. въ речитативахъ Себастіяна Баха) иногда находятся басы не цифрованные, кои однако должны быть сопровождаемы другими гармоническими тонами. Тутъ должно угадывать гармонію изъ самаго хода голоса и изъ необходимыхъ оборотовъ композиціи.

# ОТДѢЛЪ V.

## ОБЪ ИСКУССТВЕННЫХЪ ФОРМАХЪ.

## РАЗДѢЛЪ 4.

### ОБЩІЙ ВЗГЛЯДЪ НА ИСКУССТВЕННЫЯ ФОРМЫ.

Изъ вышесказаннаго знаемъ, что: 1) всякая музыка можетъ состоять или изъ одного отдѣльнаго, или изъ двухъ и болѣе рядовъ тоновъ, въ одно время идущихъ: первую зовемъ *одноголосною*, а послѣднюю — *многоголосною*; 2) что каждое музыкальное сочиненіе можетъ быть составлено для одного или нѣсколькихъ музыкальныхъ орудій. Сюда относится дѣленіе музыки: на *чистую вокальную музыку*, *сопровождаемую вокальную музыку*, *инструментальную музыку* и т. д.; и въ 3-хъ) что каждая музыкальная мысль можетъ проявляться въ трехъ формахъ: *въ ходѣ*, *въ фразѣ* и *въ періодѣ*. Отсюда явствуетъ содержаніе этого отдѣла; именно тутъ будетъ говорено: 1) о числѣ голосовъ и о томъ, какъ съ ними должно поступать; 2) о способахъ представлять и употреблять фразу или періодъ; 3) о способѣ соединенія различныхъ фразъ, періодовъ и ходовъ въ одно цѣлое; 4) объ орудіяхъ, для коихъ пишутся извѣстныя музыкальныя сочиненія, и наконецъ 5) о сліяніи музыки съ другими искусствами, или съ торжествомъ богослуженія, и т. д.

Каждому, занимающемуся музыкою, необходимо, хотя нѣсколько, ознакомиться съ искусственными формами, обнаруживающими цѣль композитора. И потому хотя здѣсь и будетъ говорено объ нихъ, но коротко; во-первыхъ потому, что, по своей неуловимости, мысль выражается въ многоразличныхъ формахъ, а ихъ трудно, даже не возможно бываетъ подвести подъ извѣстные разряды; во 2-хъ потому, что изученіе всѣхъ искусственныхъ формъ предполагаетъ болѣе предварительныхъ свѣдѣній въ мелодіи, гармоніи, веденіи голосовъ, чѣмъ сколько въ этомъ сочиненіи изложено.

## РАЗДѢЛЪ 2.

### О РАЗЛИЧНЫХЪ ФОРМАХЪ ВЕДЕНІЯ ГОЛОСОВЪ.

Многоголосныя композиціи могутъ быть двоякаго рода: во-первыхъ одинъ изъ голосовъ можетъ быть главнымъ, а прочіе будутъ второстепенными. Таковыя композиціи называемъ *Гомофоническими*, состоящими изъ *главнаго* и *побочныхъ голосовъ*, не имѣющихъ собственнаго содержанія; такъ въ № 288 видимъ таковую фразу, коей верхній голосъ имѣетъ мелодическій ходъ, насъ удовлетворяющій, и коей четыре остальные голоса явно служатъ только къ поддержанію главнаго голоса гармоніею и равномѣрно движущимся ріѳмомъ. Обыкновенно верхній голосъ бываетъ тутъ главнымъ голосомъ; впрочемъ и всякой другой голосъ, напр. басъ (№ 289), или теноръ (№ 290), или альтъ можетъ быть тоже главнымъ голосомъ; даже попеременно голоса могутъ быть главными; такъ въ № 291 сперва теноръ, а потомъ дискантъ суть главные голоса.

Во-вторыхъ: многосложныя композиціи могутъ быть такъ устроены, что всѣ голоса, а не одинъ только, принимаютъ существенное участіе въ цѣломъ. Такія композиціи называются *Полифоническими*. Это можно видѣть изъ примѣра подъ № 292. Впрочемъ гомофонія и полифонія не такъ рѣзко другъ отъ друга отличаются, чтобы нельзя было иногда сомнѣваться, къ какому роду многоголосныхъ композицій принадлежитъ данная. Да и не всѣ таковыя композиціи удерживаютъ свой гомофоническій или полифоническій характеръ отъ начала до конца; напротивъ онѣ большею частью смѣшиваются, и одно часто замѣняется другимъ. Сочиненіе полифоническихъ фразъ (иногда и сочиненіе каждой многоголосной фразы вообще) называется *контрапунктомъ*, коего виды суть: а) *Простой контрапунктъ*, состоящій только въ изобрѣтеніи двухъ или болѣе реальныхъ голосовъ (т. е. второстепенныхъ голосовъ полифоніи). b) *Двойной контрапунктъ* есть сочиненіе двухъ реальныхъ голосовъ, перемѣняющихъ свое мѣсто такъ, что верхній голосъ становится нижнимъ, а нижній верхнимъ. Въ № 293 *a*, видимъ двухголосную полифоническую фразу, которую можно изобразить такъ, какъ въ № 293 *b*. Изъ нашего примѣра узнаемъ особенное свойство двойнаго контрапункта, состоящее въ томъ, что его произведенія могутъ, чрезъ простое обращеніе голосовъ, принимать новый видъ съ собственнымъ значеніемъ. Обращеніе же тутъ состоитъ или въ помѣщеніи нижняго голоса вверху или верхняго въ низу, и это перемѣщеніе бываетъ на 8, 9, 10, 11, 12, 13 и 14 степеней; и такъ семь родовъ двойнаго контрапункта въ октавѣ, нонѣ и т. д., изъ коихъ первый самый легкій и самый употребительный. c) *Тройный, четверный* и т. д. контрапункты имѣютъ дѣло съ сочиненіемъ 3, 4

и болѣе многоголосныхъ фразъ, коихъ голоса могутъ быть другъ къ другу обращены. Въ № 294 имѣемъ примѣръ тройнаго контрапункта: три голоса при *a* принимаютъ шесть различныхъ положеній (пять обращеній), означенныя при b, c, d, e, f; и если и нельзя употреблять всѣхъ ихъ, то все-таки должно признавать многосторонность такой фразы.

*Въ d) изворотномъ контрапунктѣ* не только обращаются голоса относительно другъ друга, но и всякой интервалъ получаетъ противуположное направленіе; такъ вмѣсто того, чтобы брать терцію, кварту и т. д. вверхъ, все это берутъ внизъ, и на оборотъ. Впрочемъ подобное изученіе контрапункта относится къ ученію о композиціи.

## РАЗДѢЛЪ 3.

### О ПОЛИФОНИЧЕСКИХЪ ФОРМАХЪ.

Мы должны здѣсь разсматривать три главные ихъ вида: *фигуральность*, *фугу* и *канонъ*, и важнѣйшія ихъ примѣненія.

### 1. О ФИГУРАЛЬНОСТИ.

Подъ нею мы разумѣемъ, во-первыхъ, сопровожденіе какой-нибудь мелодіи (напр. духовной) однимъ или нѣсколькими мелодическими разработанными голосами. Мелодія тутъ, или главная мелодія, называется *прочнымъ пѣніемъ* (contus firmus), прочіе же голоса называются *фигурными голосами* (кудрявыми голосами), а самую работу *фигурностію*. Разница же фигурныхъ голосовъ отъ простаго гомофоническаго со-

провожденія та, что фигурные голоса имѣютъ свое собственное содержаніе и что они стремятся къ мелодической полнотѣ, чего нѣтъ въ гомофоническихъ сопровождающихъ голосахъ. Въ N° 295 видимъ уже вышеупотребленную хоровую строку, съ гармоническимъ сопровожденіемъ, въ тѣсномъ положеніи при *a* и въ широкомъ при *b*. Ни одинъ изъ сопровождающихъ тутъ голосовъ не имѣетъ особеннаго содержанія, а всѣ суть для главнаго голоса, для поддержанія его гармоніи. Даже если видоизмѣнить ихъ нѣсколько (N° 296), все-таки въ общей массѣ каждый изъ нихъ есть только второстепенный голосъ, только сопровожденіе главнаго голоса. Разсматривая же фразу въ N° 297, видимъ, что хотя и здѣсь нижніе голоса сопровождаютъ только «cantus firmus», но каждый изъ нихъ имѣетъ свое особенное содержаніе, и что каждый изъ нихъ стремится стать собственной мелодіей. Таковыя фигурности принимаютъ разнообразнѣйшія формы: то въ нихъ «cantus firmus» находится въ верхнемъ голосѣ, то въ нижнемъ или въ среднемъ, а иногда поперемѣнно въ томъ и другомъ; то «cantus firmus» соотвѣтствуетъ одинъ голосъ, а то два, три и болѣе.

Что же касается до фигурныхъ голосовъ, то или каждый изъ нихъ идетъ по собственной дорогѣ, или они всѣ вмѣстѣ стараются составить малый мотивъ (то поочередно, то вмѣстѣ), чему въ послѣднемъ N° 297 при *a* былъ примѣръ; они стараются другъ другу подражать, какъ это видно изъ примѣра подъ N° 298, въ мѣстахъ при *a* означенныхъ; или они начинаются и оканчиваются съ каждою строфою «cantus firmus», или составляютъ веденія, промежуточныя фразы и послѣдующія части періода. Наконецъ есть фигурности, въ коихъ самъ «cantus firmus» является

болѣе или менѣе видоизмѣненнымъ. Такъ Себастіянъ Бахъ мелодію, представленную нами въ № 299, выразилъ въ фигурности такъ, какъ въ № 300. Есть еще другая форма фигурности, особенно часто употребляемая старинными композиторами, именно Генделемъ и Себастіяномъ Бахомъ: сперва въ одномъ только басу находится не слишкомъ большая фраза (въ 4, 6, 8 тактовъ), которую онъ постоянно повторяетъ, между тѣмъ какъ верхніе голоса, къ нему потомъ присоединившіеся, ведутъ все болѣе и болѣе богато и сильно развитую фигурность, такъ что тутъ при основной темѣ, сохраняющей единство, чрезвычайно разнообразное пѣніе полифонически веденныхъ верхнихъ голосовъ сильно возбуждаетъ наше вниманіе и чувство. Въ № 301 представляемъ въ видѣ примѣра слабое начало подобной фигурности. Въ Генделевомъ сочиненіи «Празднество Александра» находится въ хорѣ «пробуди его отъ сна» богатое примѣненіе этой формѣ.

Таковый упорно повторяющійся басъ называется *Basso ostinato* — названіе, обозначающее цѣлую форму. Наконецъ мы должны упомянуть о томъ случаѣ, когда въ фигурности нѣтъ ни «cantus firmus» и ни какой другой темы, а всѣ голоса ведутъ пѣніе рядомъ аккордовъ или модуляцій, между коими ни одного голоса нельзя назвать главнымъ, хотя бы одинъ изъ нихъ (бо́льшею частію верхній голосъ) и принималъ мимоходомъ, хоть на концѣ преобладающій, оборотъ мелодіи; всѣ они суть второстепенные голоса. Таковую форму находимъ часто во введеніяхъ къ большимъ сочиненіямъ, и въ этюдахъ.

## 2. Фуга.

Это двухъ- или болѣе голосная композиція, въ коей одноголосная фраза, называемая темою, является

сперва въ одномъ голосѣ, потомъ изъ него переходитъ въ другой и составляетъ главное содержаніе всего сочиненія. Въ то время, какъ второй голосъ получаетъ тему, первый, имѣвшій ее прежде, продолжаетъ свое пѣніе, и такимъ образомъ какъ бы противуполагаетъ его темѣ. Но и второй, третій, четвертый голоса подхватываютъ, каждый поочередно, тему, а прочіе въ то время составляютъ противуположныя темѣ мелодіи; такимъ образомъ они всѣ вмѣстѣ взятые составляютъ относительно темы *противугармоніи*. Но какъ было бы слишкомъ однообразно постоянно представлять тему въ разныхъ голосахъ на тѣхъ же степеняхъ тоновъ, то обыкновенно ставятъ повторяющуюся тему въ другомъ голосѣ, въ ладу доминанты, если въ первомъ голосѣ тема была изъ главнаго тона. Это называютъ *отвѣтомъ* темѣ; тема въ главномъ тонѣ называется иногда *вождемъ* (dux), а отвѣтъ ей въ иномъ ладу — *спутникомъ* (comes). Впрочемъ спутникъ бываетъ точный списокъ съ вождя. Только особенныя обстоятельства могутъ принудить къ нѣкоторымъ незначительнымъ отступленіямъ, лишь бы этимъ не было существенно измѣнена тема, или не сдѣлалась бы нераспознаваемою. Въ № 302 представляемъ маленькій примѣръ фуги, гдѣ при *a* въ альтовомъ ключѣ означенъ вождь, далѣе при *b* означенъ въ дискантѣ спутникъ, въ которомъ нельзя не узнать темы, хотя онъ и въ иномъ ладу (въ ладу доминанты), и хотя измѣнилъ нѣсколько интерваловъ. Въ это время альтъ продолжаетъ свое пѣніе (c) *противуположною мелодіею*. Теперь должно бы ожидать вступленія темы въ третьемъ тактѣ, въ новый голосъ; но мы предпочли этому вставить *промежуточную фразу* (тоже иногда называемую *промежуточною гармоніею*), которая прерываетъ повторе-

нія, удобно возвращаетъ насъ къ С-дуръ, въ который ладъ — тема (вождь) опять должна вступить и препятствуетъ утомленію темы безпрерывными повтореніями. Въ четвертомъ и пятомъ тактахъ выступаютъ, вмѣстѣ съ вождемъ и спутникомъ, басъ и теноръ, а въ послѣднемъ (шестомъ) тактѣ находится опять промежуточная фраза. Здѣсь мы могли бы окончить нашу фугу, такъ какъ мы возвратились въ С-дуръ; но она можетъ и далѣе идти (что обыкновенно и бываетъ); послѣ промежуточной фразы тема опять можетъ быть ведена какимъ нибудь голосомъ и отвѣтствуема другими. Теченіе темы по голосамъ называется *проведеніемъ*, которое бываетъ *полное*, если всѣ голоса въ немъ принимали участіе (какъ въ выше приведенномъ примѣрѣ); *неполное*, когда тема была не во всѣхъ голосахъ, и *чрезмѣрно-полное*, если одинъ или нѣсколько голосовъ имѣли тему болѣе раза.

И такъ теперь понятно, что фуга можетъ состоять изъ одного или нѣсколькихъ проведеній, и что промежуточныя фразы служатъ къ держанію порознь отдѣльныхъ проведеній, и къ доставленію этимъ возможности обозрѣть и разнообразить цѣлое. Чтобы узнать предѣлы темы, должно во-первыхъ изслѣдовать, гдѣ кончается удовлетворительно фраза (согласно основнымъ положеніямъ мелодіи); во-вторыхъ сравнивать вождя со спутникомъ въ двухъ начинающихся голосахъ; сколь долго оба они идутъ вмѣстѣ, столько же продолжается вообще тема, при чемъ не берутся во вниманіе ничтожныя, часто необходимыя отступленія въ тонахъ спутника. Замѣчательны нѣкоторыя особенныя преобразованія темы фуги; именно, тема выступаетъ иногда *увеличенною*, т. е. вдвое увеличенною нотами (напр. четвертями вмѣсто осьмыхъ), иногда *уменьшенною*, т. е. вдвое уменьшенными нотами;

иногда же *извращенною*, т. е. такъ, что каждый интервалъ, вмѣсто того, чтобы восходить, нисходить, и на оборотъ. Въ № 303 видимъ тему вышеозначеннаго начала фуги съ двоякаго рода величинами. Въ № 304 видимъ туже тему, при *b* увеличенную, а при *c* уменьшенную. Въ № 305 видимъ туже тему, которая при *a* и *b* въ верхнемъ голосѣ извращена, и *c* въ верхнемъ голосѣ уменьшена и извращена. Если одинъ голосъ выступаетъ тогда съ темою, когда еще другой голосъ не кончилъ ее, и долженъ кончить, то таковое проведеніе называютъ *тѣснымъ проведеніемъ*; и такъ въ трехъ послѣднихъ примѣрахъ при *b* и *c* находятся таковыя тѣсныя проведенія изъ двухъ и трехъ голосовъ. По числу голосовъ, принимающихъ участіе въ фугахъ, они раздѣляются на *двух-*, *трех-*, *четырех-* и болѣе *голосныя*.

Кромѣ голосовъ, принимающихъ въ фугѣ участіе, тутъ могутъ находиться и другіе голоса, только сопровождающіе или имѣющіе свой собственный ходъ. Эти послѣдніе голоса, служащіе только къ подкрѣпленію фигурныхъ голосовъ (напр. сопровожденіе инструментовъ въ вокальной фугѣ) не измѣняютъ характера формы. Если же сопровожденіе принимаетъ свой собственный ходъ, если оно должно исполнить особенныя мелодіи, ходы, фигуры, тогда фуга называется *сопровождаемою*. Примѣромъ этому можетъ служить начало фуги изъ »Requiem« Моцарта, приведенное нами въ № 306, въ коемъ духовые инструменты съ вокальными голосами проводятъ фразу фуги, а смычковый квартетъ совсѣмъ отдѣльно отъ нихъ находится. Иногда дается фугѣ только одинъ движущійся, фигурный верхній голосъ, называемый тогда по преимуществу *контрапунктомъ* (идущій противъ главной фразы); прочіе же голоса тогда суть только

поддерживающіе. Иногда же басъ составляетъ противуположный голосъ фугѣ, называемый тогда, особенно когда тоны его одинаковой продолжительности (напр. четверти) *басъ continuo*

### 3. О двойной и болѣе сложной фугѣ.

Но въ фугѣ могутъ находиться двѣ, три и болѣе темы. Въ № 307 имѣется начало двойной фуги. Здѣсь начинаетъ теноръ при *a* первую тему, въ тоже время при *b* басъ начинаетъ вторую, при *c* альтъ отвѣчаетъ на первую, а при *d* дискантъ на вторую тему. Чтобы проведеніе было тутъ полно, слѣдовало бы басу выступить съ первою и тенору со второю темою далѣе — дисканту съ первою и альту со второю темою, такъ чтобы каждая тема находилась въ каждомъ голосѣ. Ясно, что, какъ двѣ темы проводятся въ двойной фугѣ, такъ точно проводятъ три темы въ тройной и т. д. Сверхъ сказаннаго, устройство двойной и болѣе сложныхъ фугъ точно такое же, какъ и устройство простой фуги. Эти темы должны быть хоть разъ вмѣстѣ проводимы; но можно ихъ и отдѣльно проводить. Даже часто двойныя фуги начинаются сперва одною темою и проводятъ ее до конца, потомъ проводятъ инымъ путемъ другую тему (такъ что тутъ какъ бы двѣ фуги разныя, но соединенныя между собою), и наконецъ только сводятъ обѣ темы вмѣстѣ такъ, что собственно двойная фуга только и начинается съ этого третьяго проведенія. Такъ устроена H-мольная M«ессія» Себастіяна Баха: «Confiteor unum baptisma». Иногда обѣ темы двойной фуги расположены бываютъ такъ, что первой темѣ въ одномъ голосѣ отвѣчаетъ вторая тема въ другомъ, послѣ чего въ этотъ голосъ вступаетъ первая тема; такимъ образомъ обѣ темы, какъ бы противоположныя, пробѣгаютъ

по всѣмъ голосамъ. Примѣромъ этому можетъ служить 1-я часть G-мольной фуги Себастіяна Баха. Также въ тройныхъ фугахъ не начинаютъ всѣми тремя темами, а только сперва двумя, а потомъ уже третьею (примѣръ этому »Кугіе« въ G-дурной Мессіи Себастіяна Баха), или сперва одной темой, а потомъ— двумя другими. Темы сложныхъ фугъ называются *субъектами*; въ двойной фугѣ вторая тема — *контра-субъектомъ*; въ противоположность сложнымъ фугамъ, фуга съ одною темою называется *простою*. Меньшая фуга называется *фугетою*; музыкальное сочиненіе, пользующееся только какъ бы формою фуги, называется *свободною фугою*, въ противуположность коей называется *строгою* фугою та, въ коей строго соблюдается форма со всѣми ея законами. Наконецъ короткая фраза въ большомъ цѣломъ (напр. въ Сонатѣ, Симфоніи и т. д.), въ родѣ фуги составленная, называется *fugato*. Изъ числа многихъ соединеній формъ фуги съ другими формами, упомянемъ только о двухъ: фуга можетъ сопровождать хоровую мелодію, и еще — весь хоръ можетъ составлять родъ фуги; объ формы находимъ наибогаче въ духовныхъ сочиненіяхъ Себастіяна Баха.

4. *Канонъ* есть послѣдованіе двухъ и болѣе голосовъ одного за другимъ, такъ что, сошедшись, они идутъ дальше уже вмѣстѣ, и при томъ голосовъ совершенно другъ на друга похожихъ, такъ что пѣніе каждаго голоса отъ начала и до конца тоже. Смотря потому, два голоса ли въ каноне или больше, канонъ бываетъ *двух- трех-*, *четырех-* и болѣе *голосный*. Еще канонъ бываетъ въ *однозвучіи* въ *октавѣ*, *секундѣ*, *терціи* и т. д. до септимы, смотря потому, повторяютъ ли слѣдующіе голоса пѣніе перваго на тѣхъ же степеняхъ или на ихъ октавѣ (выс-

шей или низшей), секундѣ, терціи и т. д.. Когда же въ многоголосномъ канонѣ послѣдующіе голоса слѣдуютъ одинъ въ одномъ интервалѣ, другой въ другомъ, тогда канонъ называется *смѣшаннымъ*. Всѣ эти виды канона называются *настоящими канонами* тогда, когда они изложены по законамъ двойнаго и болѣе сложнаго контрапункта, и при томъ когда они способны къ обращенію ихъ голосовъ (такъ что верхній становится нижнимъ, и т. д.). Въ противномъ же случаѣ канонъ называется *не настоящимъ*, или простымъ подражаніемъ. — Въ № 308 представляемъ ввидѣ примѣровъ нѣсколько началъ каноновъ. — При A видимъ тутъ (разсматривая только два первые голоса) канонъ въ однозвучіи; третій голосъ подражаетъ въ октавѣ; при B видимъ начало двух-голоснаго канона въ квартѣ (нижней); оборотивши голоса, получимъ канонъ въ квинтѣ (верхней). При *c* видимъ смѣшанный канонъ, коего голоса слѣдуютъ въ субквартѣ и субнонѣ (или въ субъектѣ низшей октавы). Помѣстивъ второй голосъ вверху (*a*), или первый внизу и третій вверху (*b*) (№ 308), получимъ каноническое подражаніе въ суперквинтѣ (№ 309 и 310) и субнонѣ или суперквинтѣ и супер-септимѣ. Здѣсь могутъ быть сдѣланы и другія обращенія. Канонъ называется *строгимъ*, если всѣ его законы строго соблюдены; въ противномъ же случаѣ онъ называется *свободнымъ*. Изъ устройства канона явствуетъ, что всѣ голоса не могутъ вдругъ окончиться, но что они оканчиваются одинъ послѣ другаго, какъ начались. Но какъ чрезъ это сочиненіе не получитъ опредѣленнаго и крѣпкаго заключенія, какое въ немъ должно быть, то произвольно кладутъ конецъ канону большею частію въ мѣстѣ, въ коемъ всѣ голоса движутся, или же къ канону прилагается сво-

бодное заключеніе, въ коемъ нѣтъ каноническаго подражанія. Такъ можно бы къ С перваго нами представленнаго примѣра канона приставить заключеніе, приведенное нами въ № 311; тогда, разумѣется, дойдетъ каноническое подражаніе втораго голоса только до *a*, а третьяго только до *b* (въ первомъ голосѣ). Такъ какъ каждый голосъ канона долженъ исполнить то же пѣніе, то пишутъ иногда только одинъ голосъ канона, и надъ нимъ пишутъ только, сколько голосовъ должны вмѣстѣ слѣдовать и въ какихъ именно интервалахъ; такъ с вышеозначеннаго канона можно бы было изобразить и такъ, какъ въ № 312. Наконецъ мы должны упомянуть о такъ называемомъ *круговомъ канонѣ*, то есть о канонѣ, коего первый голосъ заключается не въ томъ ладу, какимъ начался (по большей части въ супердоминантѣ); а такъ какъ каждый голосъ строго подражаетъ, то канонъ можетъ пробѣжать ко всѣмъ ладамъ, если его гдѣ-нибудь не перервешь. Въ № 313 видимъ начало таковаго канона. Чудно хорошо примѣнена эта форма въ »Chryste Eleïson« А—дурной Мессіи Себастіяна Баха.

## РАЗДѢЛЪ 4.

### О ГАРМОНИЧЕСКОЙ И СМѢШЕННОЙ ФОРМАХЪ.

Сюда относятся слѣдующіе классы:

1) *Форма пѣсни.* Подъ этимъ именемъ разумѣемъ всѣ тѣ музыкальныя піэсы, кои состоятъ только изъ одной главной фразы, представляющейся или въ видѣ большой фразы, или въ видѣ періода съ двумя частями или съ тремя (тогда третья часть бываетъ обыкновенно повтореніемъ первой). Иногда въ піэсѣ сходятся два,

три таковыхъ образованія, тогда между ними нѣтъ тѣсной связи и они кажутся отдѣльными частями; вторая пара частей тогда называется *тріо*, третья — *вторымъ тріо*, и эти тріо пишутся въ иномъ ладу; если они въ мольномъ ладу той же степени, то называются *Minore*, а если въ дурномъ, то *Maggiore*. Послѣ нихъ повторяютъ главную часть въ главномъ тонѣ, и такимъ образомъ стараются дать цѣлому хотя поверхностное единство. Въ этой формѣ сочинены всѣ теперешнія пѣсни, танцы, марши, многіе этюды, введенія и т. д. Здѣсь слѣдуетъ намъ еще упомянуть *о Варіаціи*, или лучше сказать, *о темѣ съ варіаціями*. Варіація есть преобразованіе фразы съ помощію мелодическихъ, гармоническихъ, контрапунктическихъ, ритмическихъ средствъ. Въ основѣ тутъ лежащая фраза называется *темою*, которая обыкновенно нѣсколько разъ видоизмѣняется, и всѣ варіаціи тогда составляютъ вмѣстѣ съ темою одно цѣлое, оканчивающееся или повторенною темою, или широко и богато выполненною варіаціею, или прибавленіемъ. Иногда же соединены бываютъ между собою отдѣльныя варіаціи посредствомъ легкихъ переходовъ; большею частью каждая изъ нихъ отдѣльно заключается и связь цѣлаго покоится только на единствѣ темы, все себѣ подчиняющей, и на проведенной всюду идеѣ композитора (если таковая здѣсь имѣется). Варіаціи не только измѣняютъ тему въ частностяхъ веденія голосовъ, и т, д., но онѣ часто принимаютъ особую форму, какъ марша или танца, форму фуги, форму рондо (о которой будетъ ниже сказано) и другіе.

2) *Форма рондо*. Она состоитъ въ томъ, что главная фраза, соединенная съ другими фразами, опять повторяется. Таковая главная фраза можетъ состоять изъ одного періода или двухъ частей; въ послѣднемъ

случаѣ послѣ второй части обыкновенно повторяется первая (вполнѣ или отчасти), и такъ можно бы фразѣ приписать и три части.

Слѣдуетъ отличать пять формъ рондо: *первая* состоитъ въ томъ, что послѣ главной фразы слѣдуетъ болѣе долгій рядъ короткихъ фразъ, переходящихъ черезъ многіе лады, но наконецъ таки возвращающихся въ главный тонъ, коимъ и заключаетъ все главная фраза или прибавленіе (взятое изъ нея или можетъ быть изъ того ряда). Эта форма въ тѣснѣйшемъ объемѣ много уподобляется большой пѣсенной фразѣ, изъ трехъ частей состоящей. Но впрочемъ, по причинѣ большаго вѣса и опредѣленнаго заключенія главной фразы рондо, ее легко отличить отъ первой части пѣсни.

*Вторая форма рондо* имѣетъ, кромѣ главной фразы, еще вторую тему, побочную фразу, тоже нераздѣльную или состоящую изъ двухъ и трехъ частей, стоящую въ ладу супер- или суб-доминанты, въ параллельномъ ладу, или въ главномъ мольномъ тонѣ (minore), если главная тема была дурная, и въ дурномъ (maggiore), если главная тема была мольная. Разнится же эта форма отъ формы пѣсни съ тріо тѣмъ, что эта вторая тема находится не отдѣльно, но въ связи съ первою. Рядъ или цѣпь фразъ ведетъ отъ первой ко второй, и отъ сей послѣдней опять къ первой, послѣ чего заключается все или ею, или прибавленіемъ, взятымъ изъ первой или второй темы, или наконецъ онымъ рядомъ.

*Третья форма* имѣетъ сверхъ главной фразы еще двѣ побочныя, одну обыкновенно въ ладу суб-доминанты, ладу главной фразы, а другую въ параллельномъ ладу. Отъ главнаго тона ведетъ обыкновенно рядъ фразъ къ первой побочной фразѣ, отъ которой опять возвращаются въ главную фразу, повторяютъ и

отъ нея такимъ же образомъ переходятъ ко второй побочной фразѣ, которою и все заключаютъ, или же заключаютъ прибавленіемъ.

*Четвертая форма* соединяетъ вмѣстѣ главную и первую побочныя фразы; при возвращеніи отъ первой побочной фразы къ главной повторяется не только она, но съ нею вмѣстѣ и первая побочная фраза, которая сперва была въ ладу супердоминанты (или, при мольныхъ фразахъ, въ первомъ ладу), а теперь выступаетъ вмѣстѣ съ главною фразою въ главномъ тонѣ, и т. д..

*Пятая форма* представляетъ три округленныя массы: главную фразу съ одною побочною и заключительною, вторая побочная и главная фраза съ первою побочною и съ заключительною фразами.

Форму рондо легко всегда узнать, хотя бы и были нѣкоторыя отступленія отъ означенныхъ правилъ.

3) *Форма сонаты.* Извѣстно, что инструментальныя композиціи на одинъ или нѣсколько инструментовъ, состоящія изъ нѣсколькихъ обособленныхъ фразъ, называются *сонатами*; объ нихъ скажемъ въ слѣдующемъ раздѣлѣ; здѣсь скажемъ только о формѣ сонаты.

Соната существенно отличается отъ пятой формы рондо тѣмъ, что въ ней нѣтъ второй побочной фразы. Музыкальное твореніе съ этимъ ограниченіемъ имѣетъ *форму сонатины*, въ коей отдѣльныя части имѣютъ вообще болѣе легкое содержаніе. — Впрочемъ, въ этой формѣ, равно какъ и въ формѣ сонаты, встрѣчаются иногда вмѣстѣ пѣсенныя фразы или періоды, фигурныя фразы, фигурообразныя проведенія, также двѣ или болѣе различныхъ фразъ (или періодовъ), какъ темы, связываемыя только единствомъ лада (и этого иногда не бываетъ, а только сродство ладовъ),

и кои слѣдуетъ тогда разсматривать, какъ главныя и побочныя фразы, или лучше бы ихъ назвать *главная и побочная партіи*. Форма сонаты тѣмъ отличается отъ формы сонатины, что въ первой три части вмѣсто двухъ. Непосредственно съ главною фразою или съ введеніемъ въ нее, начинается *первая* часть; далѣе непосредственно слѣдуетъ побочная фраза въ дурныхъ піэсахъ въ ладу доминанты, а въ мольныхъ въ паралельныхъ или главныхъ; фраза переходитъ въ ходъ, коимъ и заключается первая часть; тутъ могутъ быть сдѣланы нѣкоторыя перемѣны. *Вторая часть* примыкаетъ непосредственно къ первой; она начинается указаніемъ на главную фразу, или коротенькою боковою фразою, откуда идетъ къ главной или побочной фразѣ, или посредствомъ другаго хода къ другой фразѣ, еще не бывшей. — Фразы этой части являются обыкновенно въ новыхъ, близко сродственныхъ ладахъ; вообще эта часть есть мѣстопребываніе болѣе подвижной и богатой модуляціи. Безъ повторенія и опредѣленнаго заключенія она переходитъ обыкновенно въ *третью часть*, въ которой опять находится главная фраза въ главномъ тонѣ, за ней слѣдуетъ непосредственно или черезъ ходъ побочная фраза то же въ главномъ тонѣ и все заключается къ ней принадлежащимъ ходомъ и заключительною фразою. Границы первой части обыкновенно обозначаются повторительнымъ знакомъ или заключительными штрихами, а въ послѣднихъ двухъ частяхъ, разсматриваемыхъ какъ одно цѣлое, нѣтъ такихъ разграниченій; иногда же повторяются двѣ и три части, — тогда особое прибавленіе служитъ заключеніемъ. И здѣсь бываютъ отступленія

# РАЗДѢЛЪ 5.

## ОБЪ ОДѢЛЬНЫХЪ ФОРМАХЪ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ.

Инструментальныя композиціи различаются прежде всего по инструментамъ, для коихъ онѣ написаны. Онѣ именно бываютъ для одного инструмента (органныя, фортепіанныя, скрипичныя и т. д. піэсы), для двухъ и болѣе отдѣльныхъ инструментовъ (дуэты, тріо, кватоуры, квинтеты, секстеты, септеты и т. д.), наконецъ для инструментальныхъ массъ (для оркестра).

Но, кромѣ того, всѣ таковыя композиціи, сочинены ли онѣ для отдѣльныхъ, или для соединенныхъ инструментовъ, принимаютъ опредѣленныя искусственныя формы, о важнѣйшихъ видахъ коихъ (за исключеніемъ тѣхъ, о коихъ мы уже говорили) здѣсь вкратцѣ упомянемъ.

1. *Соната*, это композиція для одного со́ловаго инструмента (бываетъ также съ сопровожденіемъ одного или двухъ другихъ инструментовъ), состоящая обыкновенно изъ трехъ или четырехъ частей, называемыхъ *фразами* (въ обширнѣйшемъ значеніи). *Первая* изъ нихъ, предшествуемая иногда введеніемъ (интродукцею), имѣетъ обыкновенно сонатную форму, и она устанавливаетъ главный тонъ цѣлаго сочиненія. Ей свойственно вообще болѣе живое темпо (аллегро и т. д.). За ней слѣдуетъ *вторая* фраза, болѣе медленная и короткая (Adagio, Andante, также Allegrette и т. д.), имѣющая по большой части форму меньшаго рондо, или сокращенной сонаты, или пѣсни съ нѣсколькими варіаціями. Эта фраза бываетъ не изъ того тона, какъ первая, но изъ суб- или супер-доминанты, или изъ параллельнаго тона.

Въ заключеніе сонаты находится третья фраза, иногда называемая—Финалъ, *Finale*, опять въ формѣ сонаты, или въ формѣ большаго рондо или фуги и варіацій. Ей опять свойственно болѣе живое движеніе (аллегро, престо и т. д.), и она опять стоитъ въ главномъ тонѣ; но если онъ мольный, то она иногда превращаетъ его въ дурный. Въ большихъ сочиненіяхъ послѣ или предъ второю фразою находится промежуточная фраза, называемая *менуэтомъ* или *шерцо*, большею частью въ формѣ пѣсни въ четырехъ или шести частяхъ (именно вмѣстѣ съ повтореніемъ главной части), или въ формѣ простаго рондо. Иногда здѣсь встрѣчается еще болѣе частей; напр. въ извѣстномъ септуорѣ Бетховена находятся: менуетъ и шерцо, анданте и варіаціи. Иногда же соната состоитъ только изъ двухъ частей, и т. д..

Эта форма преобладаетъ во всѣхъ дуэтахъ, тріо, квартетахъ и т. д.; только что выполненіе ея тогда богаче и многоголоснѣе, ибо тутъ можно воспользоваться бо́льшею силою многихъ соединенныхъ инструментовъ.

Меньшая соната, проще составленная, предназначенная для выраженія болѣе легкихъ идей, состоящихъ только изъ двухъ, много изъ трехъ фразъ, называется *Сонатиною*; а напротивъ названіе *большой сонаты* (grande sonate) употребляется для сочиненій особенно величавыхъ и огромныхъ (большею частью изъ четырехъ фразъ состоящихъ). Сюда также относится и *ноктурно* (nocturno), сочиненіе для многихъ инструментовъ въ родѣ сонаты, коего характеръ нѣженъ (словно вечерняя музыка).

2. *Увертюра* (Итальянцами часто называемая Sinfonia) есть сочиненіе для оркестра, состоящее изъ одной фразы, предшествуемой интродукціею, или пре-

рываемой промежуточной фразой въ формѣ сонатины, сонаты или фуги, рѣже въ формѣ рондо или варіаціи. Увертюра должна служить какъ бы введеніемъ въ какой-нибудь большой художественный актъ; напр. въ трагедію, оперу, ораторію, концертъ, и отсюда она получила свое названіе.

3. *Симфонія* есть композиція для оркестра въ формѣ сонаты; но имѣя въ виду большія силы оркестра, симфонія бываетъ обыкновенно богатаго, огромнаго и величаваго содержанія; состоитъ она большею частью изъ введенія, аллегро, анданте, шерцо и финала.

Начинающему слѣдуетъ ознакомиться съ симфоніею прежде, чѣмъ съ сонатою, ибо въ той основныя формы проще и отличимѣе, чѣмъ въ этой.

4. *Концертъ*. Подъ симъ въ новѣйшее время разумѣютъ многоголосную композицію, въ коей одинъ, или нѣсколько инструментовъ *главные*, а прочіе всѣ только *акомпанируютъ* (сопровождаютъ) имъ. И концертъ имѣетъ въ основѣ своей форму сонаты, но онъ ограничивается тремя фразами (шерцо тутъ обыкновенно не бываетъ). Мéньшій концертъ, ограничивающійся одною или двумя фразами, называется *Концертино*.

5. *Фантазія*. Подъ ней разумѣемъ соединеніе разнообразнѣйшихъ формъ въ одно цѣлое для одного только инструмента, или для главнаго инструмента съ сопровождающими, или для цѣлаго оркестра. Здѣсь все — число, выборъ, расположеніе формъ, модуляцій и т. д., все это предоставлено свободному полету духа композитора, его настроенію и идеѣ, и по этому постояннаго правила для фантазіи быть не можетъ.

6. *Капричіо*, *Токата* и *Этюдъ* не имѣютъ опредѣленной формы; они принимаютъ форму сонаты, рондо или фантазіи.

# РАЗДѢЛЪ 6.

## ОБЪ ОСОБЕННЫХЪ ФОРМАХЪ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ.

Вокальная музыка бываетъ, во-первыхъ, *чистою*, или съ *сопровожденіемъ*; далѣе *со́ловымъ пѣніемъ* (когда только одинъ голосъ поетъ) и *хоровымъ пѣніемъ* (когда каждый голосъ поётся нѣсколькими лицами). Здѣсь скажемъ о тѣхъ формахъ вокальной музыки, кои требуютъ нѣкотораго поясненія.

1. *Речитативъ* есть пѣніе одного, иногда и нѣсколькихъ соединенныхъ голосовъ, не имѣющее ни прочнаго вида мелодіи и опредѣленныхъ искусственныхъ формъ, ни опредѣленнаго музыкальнаго ритма; это рѣчь, возведенная на опредѣленныя степени тоновъ. Поэтому-то речитативъ и не имѣетъ опредѣленнаго такта, хотя для него обыкновенно ставятъ $^4/_4$ тактъ. Но мимоходомъ или въ концѣ речитативъ можетъ возвыситься до болѣе опредѣленнаго вида, до короткой пѣснеобразной формы, называемой тогда *Arioso* и соединяющей болѣе опредѣленный тактъ съ болѣе прочною мелодіею. Речитативъ, сопровождаемый простыми аккордами, называется *recitativo secco* (сухой), или *parlante* (говорящій); если же это сопровожденіе имѣетъ самостоятельное содержаніе, то речитативъ называется *obligat*, *stromentato*, *accompagnato*. Наконецъ, если речитативъ долженъ нѣкоторое время имѣть болѣе тактообразное движеніе, то это означаютъ словами *Rec. a tempo*.

2. *Арія* есть сопровождаемое пѣніе со́ловаго голоса, выражающее извѣстное состояніе духа. Арія имѣетъ форму маленькаго рондо или сонаты, но сокращенно и безъ второй части. Большія аріи могутъ слагаться

въ одно время изъ разныхъ формъ, такъ напр. могутъ начинаться введеніемъ пѣсеннымъ, переходятъ далѣе въ форму рондо и оканчиваются формою сонаты. Если речитативъ и арія соединяются въ большое цѣлое, то это называется *сценою*. Въ этихъ формахъ движутся баллады, дуэты, терцеты и т. д., и кантаты для одного голоса. *Кантата* есть нѣсколько разноображенная сцена. Арія же меньшая, состоящая большею частью только изъ одной фразы, называется *Аріэтою* или *Каватиною*.

3. *Хоръ* — принимаетъ разнообразнѣйшія формы, смѣшивается во всѣхъ этихъ формахъ съ со́ловыми фразами для одного или нѣсколькихъ голосовъ, является съ ними, т. е. со́ловыми фразами, вмѣстѣ въ многоголосныхъ фразахъ (хоровое и со́ловое пѣніе), или составляетъ противоположеніе къ со́ловому пѣнію (арія съ хоромъ) и т. д.. Здѣсь должна быть объяснена форма, извѣстная подъ названіемъ *Мотета*. Она означаетъ во-первыхъ духовную кантату, состоящую изъ нѣсколькихъ отдѣльныхъ фразъ различной формы (соло, тріо, хоровъ, фуги и т. д.); и во-вторыхъ, хоровую композицію (по большей части духовнаго содержанія), въ коей послѣ пѣснеобразнаго или фигурнаго введенія (или безъ него) проводится тема въ формѣ фуги, потомъ другая, а иногда и третья, и наконецъ заключается ею или начальною фразою, или особенною заключительною фразою. Эта форма отличается отъ фугъ съ двумя или тремя субъектами, не столько прибавляемыми свободными фразами въ началѣ и въ концѣ ея (кои могутъ и не быть въ мотетѣ), сколько тѣмъ, что каждый изъ субъектовъ ея проводится отдѣльно. Изъ речитативовъ, арій, хоровъ и т. д. составляется:

4. *Кантата*—большая композиція, въ коей различныя ощущенія то имѣютъ болѣе лирическій, то драматическій характеръ. Наконецъ долженъ быть здѣсь упомянутъ

5. *Финалъ*—большая вокальная піэса, заключающая дѣйствіе оперы, произвольно составленная, какъ и фантазія, изъ различныхъ вокальныхъ и инструментальныхъ фразъ, изъ сóловаго и хороваго пѣнія. Поэтому для финала нѣтъ опредѣленныхъ правилъ. Еще пишутъ вокальныя сочиненія безъ текста для упражненія голоса; ихъ называютъ *Сольфеджіами.*

## РАЗДѢЛЪ 7.

### О ФОРМАХЪ МУЗЫКИ НЕСАМОСТОЯТЕЛЬНОЙ.

Здѣсь во-первыхъ должно сказать о соединеніи музыки съ Богослуженіемъ.

Большія формы, сюда относящіяся, суть: *Гимнъ*, имѣющій, большею частью, характеръ религіозный, состоящій изъ одной только хоровой фразы, иногда перемѣшанной съ сóловыми фразами; далѣе *духовная Кантата*, *Мессія* (католической обѣдни) и *Ораторія*, не принадлежащая уже въ настоящее время къ Богослуженію; это духовная драма. Разнообразнѣе соединяется, во-вторыхъ, музыка съ драмою:

1. *Балетъ*. Тутъ музыка, большею частью инструментальная, должна идти объ-руку съ самымъ дѣйствіемъ; и она здѣсь состоитъ изъ настоящихъ танцовальныхъ формъ, или изъ различныхъ формъ, произвольно взятыхъ, какъ въ фантазіи и финалѣ; цѣлые

ряды таковыхъ формъ соединяются въ цѣлыя явленія или даже дѣйствія, и они связаны только модуляціею, возвращеніемъ къ преждебывшимъ фразамъ, и содержаніемъ самого дѣйствія и музыки.

2. *Мелодрама.* Въ ней музыка сопровождаетъ рѣчь для усиленія ея впечатлѣній. Здѣсь музыка второстепенное дѣло; по этому мелодраматическая музыка, бо́льшею частью, во время самаго дѣйствія легко бываетъ обрисована, и только тогда, когда дѣйствіе драмы того требуетъ, ея музыка принимаетъ болѣе опредѣленныя формы, какъ: марша, танца, и т. д..

3. *Драма съ музыкою.* Тутъ музыка служитъ къ осуществленію различныхъ драматически-поэтическихъ цѣлей. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ своего творенія здѣсь поэтъ вводитъ музыку, напр. марши, обѣденную музыку, пѣсни (сельскія или военныя), церковные хоры и т. д. Сюда относится, какъ подражаніе, *Водевиль* — легкое драматическое развитіе, переплетенное пѣснями и т. д., заимствованными изъ народной жизни.

4. *Опера.* Это драма, въ коей, вмѣсто ежедневной рѣчи, находится пѣніе съ тѣмъ художественнымъ нравомъ и истиной, съ какими въ высшей драмѣ находится стихъ вмѣсто прозаической рѣчи. Опера можетъ или вся состоять изъ музыкальныхъ композицій, или не вся; въ обоихъ случаяхъ она можетъ быть или *большою оперою* — важнаго содержанія и почти вездѣ съ пѣніемъ, или — *романтическою оперою*, связывающею (подобно романтической драмѣ Нѣмцевъ и Англичанъ) важные и веселые, высшіе и низшіе моменты, и содержащая много разговора; далѣе — *оперетою* — болѣе легкаго и веселаго содержанія, *комическою оперою* (opera buffa). Во всѣхъ этихъ видахъ оперы встрѣчаются всѣ формы вокальной му-

зыки: речитативы и аріи, дуэты и хоры, и другія формы по свободному выбору поэта и композитора. Сюда еще относится *драма съ хорами*, въ коей въ промежуткахъ обыкновенною рѣчью веденнаго діалога дѣйствующихъ лицъ поются хоры лирическаго содержанія. — Вотъ классы, въ кои приводятся всѣ музыкальныя формы. I-й *классъ*: *формы вокальной музыки* раздѣляются на 1) *церковную музыку*, 2) *драматическую*, 3) (камерную) *комнатную*, 4) *народное пѣніе*. — II-й *классъ*: *формы инструментальной музыки* раздѣляются на 1) *концертную*, 2) *комнатную* и 3) *военную музыку*. — Къ концертной музыкѣ относятся симфоніи, увертюры и концерты; къ комнатной — соло, дуэты и тому подобныя композиціи, исполняемыя не публично.

Наконецъ, по различію цѣли, для коей пишутся композиціи, приняты *три стиля*: *церковный*, *оперный*, *комнатный*; или два стиля: *свободный* и *строгій*. Послѣдній, предназначенный особенно для церковной музыки, состоитъ въ томъ, что всѣ правила соблюдаются наистроже, и что всѣ формы выполняются съ особеннымъ прилежаніемъ и полнотой (форма же здѣсь употребляется преимущественно положительная). Еще подъ словомъ *стиль* разумѣется особенный способъ выраженія, свойственный извѣстному композитору, или даже извѣстной школѣ. Въ этомъ смыслѣ слово *стиль* можно замѣнить словами — *слогъ*, типъ.

# ОТДѢЛЪ VI.

## ОБЪ ИСПОЛНЕНІИ, СООБРАЗНОМЪ СЪ ТРЕБОВАНІЯМИ ИСКУССТВА.

## РАЗДѢЛЪ 1.

### ОБЩІЯ ПОНЯТІЯ ОБЪ ИСПОЛНЕНІИ.

Для исполненія композиціи должно во-первыхъ умѣть ее читать, и во-вторыхъ имѣть техническое знаніе, т. е. въ точности исполнять то, что изображено въ ней. Но этого еще мало: по безжизненности буквы, по неимѣнію знаковъ для изображенія всѣхъ возможныхъ полутоновъ, по относительному значенію словъ — allegro, andante и т. д., по неимѣнію безотносительныхъ знаковъ для выраженія степени силы (знаемъ вѣдь только, что piano слабѣе, чѣмъ forte, но сколько слабѣе и какъ оно слабо — этого не знаемъ), по невозможности удовлетворительно означить на бумагѣ содержанія композиціи. И хотя употребляются въ композиціяхъ, во-первыхъ, нѣкоторыя выраженія, здѣсь означенныя:

Con abbandono, предаваясь,
accarezzevole, любезно,
adirato, гнѣвно,
affabile, дружески,
affettuoso, пристрастно, трогательно,
con afflizione, печально,
con agilità, съ движимостью, подвижно,
agitato, съ волненіемъ, съ безпокойствомъ,
con allegrezza, бодро,

amabile (con amabilita) нѣжно, любезно,
amarevole, нѣжно,
con amarezza, съ горечью,
amoroso (amorevole), нѣжно, полно любви,
angosciamente, боязливо,
animato (con anima, animosa) одушевленно, выразительно,
appassionato, страстно,
appenato, озабоченно,
ardito, храбро, смѣло,
audace, дерзко,
brillante, блестяще,
broioso (con brio), съ жаромъ,
bruscamente, буйно, бурно,
calando, упадая,
calmato (con calmo), спокойно, успокоенно,
cantabile, на распѣвъ,
capriccioso, своенравно,
commodo (commodamente), удобно,
compiacevole, услужливо, пріятно, ласково,
delicatemente (con delicatezza), нѣжно, со вкусомъ,
determinato, рѣшительно,
divoto (divotamente), набожно,
dolce (con dolcezza, dalcissimo), сладостно, нѣжно, весьма нѣжно,
dolente (doloroso, con duolo), болѣзненно,
elegante, красиво, стройно,
con elevazione, возвышенно,
energico, съ силой, съ энергіей,
eroico, героически, смѣло,
espressivo (zou espressione, c. esp.), съ выраженіемъ (особеннымъ или болѣе нѣжнымъ),
fastoso, пышно,
feroce, дико,
fiero (con fierezza), гордо, съ гордостью,
flebile, жалобно, плачевно,
fresco, frescamente, свѣжо,
funebre, печально, marcia funebre, траурный маршъ,

fuo coso (con fuoco), съ огнемъ, вспыльчиво,
furioso (con rabbia), изступленно, съ отчаяніемъ,
gajo, весело,
generoso, благородно,
giocoso, весело,
glissando, glissicato, плавно, легко,
grandioso, величественно,
grave, степенно, тяжело,
grazioso (con grazia), мило, прелестно, пріятно,
impetuoso, буйно, сильно,
innocente, невинно,
irresoluto, нерѣшительно,
lagrimoso, плачевно,
lamentoso (lamentabile), жалобно,
languente, languido, съ томленіемъ, страдательно,
leggiero (con leggierezza), легко, съ легкостью,
lugubre, печально, траурно,
lusignando, ласково, льстиво,
maestoso, величественно, важно,
malinconico, меланхолически, мечтательно,
mancando, ослабѣвая, утихая,
marcato, рѣзко, обозначая, ben marcato, marcattisimo,
alla marcia, играть по размѣру марша,
martellato, сильно (словно молотомъ ударять),
marziale, воинственно,
mesto, печально,
minacciando, угрожая,
morendo, smorzando, умирая,
mormorando, съ ропотомъ,
con moto, съ движеніемъ,
nobile (con nobilità), благородно, съ благородствомъ,
con osservanza, съ точнымъ исполненіемъ,
parlando, разговаривая,
patetico, патетически,
pesante, съ вѣсомъ,
piacevolo, placida, угодливо, ласково,
pomposo, великолѣпно,

rapido, быстро,
religioso, религіозно, набожно,
risoluto, рѣшительно,
risvegliato, пробужденно,
scherzando, шутливо, смѣшливо,
sciolto, развязно, легко,
semplice, просто,
con sentimento (con molto sentimento) съ чувствомъ, съ глубокимъ чувствомъ,
smanioso (con smania), безумно, страстно до безумія,
smorzando, исчезая,
soave, приласкиваясь,
spiritozo (con spirito), одушевленно,
strascinato, волочася,
strepitoso, съ шумомъ,
tenero (con tenerezza), нѣжно, съ нѣжностью,
tempestoso, бурно,
tranguillo, tranquillamente, спокойно,
veloce, скоро,
vigoroso, съ огнемъ,
vivace (con vivacità), живо, съ живостью,

коихъ цѣль показать характеръ цѣлаго сочиненія, или только отдѣльныхъ мѣстъ; во-вторыхъ, нѣкоторыя заглавія, какъ *pastorale* — идилическое сочиненіе, *sonate melancolique*, *sonate patteticque* — соната меланхолическая, патетическая; также *эклога*, *элегія*, *траурный* и *тріумфальный марши*, указывающіе на особенный характеръ и на значеніе піэсы; въ третьихъ слова, какъ напр. »Экосъ« увертюра Гайднова »Сотвореніе міра«, коими композиторъ иногда хочетъ ясно означить тѣ представленія, изъ коихъ изошла его композиція; но всѣ эти выраженія слишкомъ общи, не истощаютъ всего содержанія піэсы (чего отъ нихъ и требовать невозможно). Еще стараются означить характеръ піэсы посредствомъ самой продолжительности нотъ; такъ фразы важнаго, высокаго содержа

нія означаютъ въ $^4/_2$, $^3/_2$, $^2/_2$ тактовъ; но это обозначеніе характера композиціи во-первыхъ слишкомъ обще, во-вторыхъ подвержено многимъ отступленіямъ, особенно въ старинныхъ композиціяхъ. И такъ изъ всего этого явствуетъ, что необходимо глубоко всмотрѣться въ самый смыслъ и направленіе ея. Обнять и исполнить сочиненіе со стороны его основной идеи и всѣхъ его частей и составляетъ задачу *художественнаго исполненія.* Кто же исполняетъ композицію не вникая въ ея содержаніе, тотъ исполняетъ ее *механически.* Тутъ можетъ быть только одно достоинство: вѣрно передать то, что написано. Кто же, сверхъ вѣрнаго исполненія композиціи, передастъ то, чего хотя въ ней нѣтъ, но что разумомъ постигается, тотъ исполняетъ ее *умно.* Кто въ слѣдствіе своихъ природныхъ качествъ умѣетъ выразить композицію такъ, что она производитъ на нашъ слухъ только пріятное впечатлѣніе, тотъ исполняетъ ее *пріятно.* Чтобы достигнуть этого исполненія, необходимо имѣть отъ природы способность понимать красоты композиціи и внимательно вслушиваться въ таковыя исполненія другими лицами. Еще исполненіе бываетъ *чувствительное*; исполнитель безсознательно, въ слѣдствіе врожденнаго чувства, передаетъ твореніе такъ, какъ безъ этого чувства никакимъ искусствомъ нельзя было бы передать. Чтобы быть художественнымъ исполнителемъ, должно получить художественное образованіе. Этого можно достигнуть двоякимъ путемъ: во-первыхъ занимаясь музыкой, слушая много хорошую музыку, усердно — и съ выборомъ исполняя композиціи; во-вторыхъ стараясь получить полное сознаніе о содержаніи композиціи, сознаніе истинное, живое, проявившееся въ душѣ самостоятельно, а не въ слѣдствіе словъ учителя.

# РАЗДѢЛЪ 2.

## О СМЫСЛѢ, ЛЕЖАЩЕМЪ ВЪ ИСКУССТВЕННЫХЪ ФОРМАХЪ.

Изъ того, что музыкальныя произведенія дѣйствуютъ на всѣхъ почти людей одинаково, явствуетъ, что въ ихъ составныхъ частяхъ есть нѣкоторый болѣе или менѣе опредѣленный смыслъ. Объ немъ-то и станемъ здѣсь говорить.

### А. Ритмъ.

Въ немъ находимъ *движеніе* и *акцентъ*.

1. *Движеніе* (темпо). Ясно, что чѣмъ оно живѣе, тѣмъ живѣе движеніе духа — и наоборотъ. Разсматривая движеніе въ частностяхъ его, различаемъ *движеніе само по себѣ разсматриваемое* (болѣе или менѣе скорое движеніе цѣлаго ряда тоновъ), *движеніе отъ извѣстнаго прочнаго тона* (№ 314) и *движеніе къ извѣстному тону*, какъ къ цѣли (№ 315), какъ бы притягивающему къ себѣ всѣ предшетвующіе тоны. Всѣ эти формы условливаются силою, коею извѣстный тонъ удерживаетъ или притягиваетъ къ себѣ прочіе тоны, онѣ условливаются еще тѣмъ — безпрерывно ли тоны стремятся къ своей цѣли или нѣтъ. Такъ въ бѣгучемъ ряду тоновъ (въ № 316) видимъ тотчасъ смыслъ его. Въ № 317 видимъ сильное притяженіе къ одному тону (къ цѣли); между тѣмъ какъ въ № 318 тотъ же рядъ тоновъ, но съ другимъ размѣромъ, имѣетъ характеръ менѣе рѣшительный. И легато и стокатто указываютъ отчасти на характеръ цѣлаго мѣста: первое даетъ тонамъ плавный, мягкій характеръ, второе наоборотъ. Если же легато и стокатто находятся вмѣстѣ какъ въ № 319, то должно брать

тоны связно, но особенно каждый акцентировать, именно такъ, какъ въ № 319 *b*.

2. *Акцентъ*. Обыкновенно акцентируются болѣе важные тоны. Отъ различнаго тоже способа акцентированія того же ряда тоновъ измѣняется его смыслъ. Такъ напр. вышеозначенный рядъ тоновъ акцентируя двоякимъ образомъ (чертами надъ и подъ системою), какъ въ № 320, получимъ для этого ряда двоякій смыслъ. Отсюда видно различіе самыхъ видовъ такта; именно — чѣмъ болѣе тутъ акцентированныхъ нотъ, тѣмъ онѣ подвижнѣе, текучѣе; по этому-то трех-частичные такты плавнѣе двух-частичныхъ, а сложные легче простыхъ, и т. д. По этому не все равно, написана ли фраза въ тактѣ $^3/_8$ или $^6/_8$, или въ $^{12}/_8$. Въ первомъ случаѣ (при A) (№ 321) имѣемъ четыре акцентированныя ноты, между тѣмъ какъ во второмъ случаѣ (при B), имѣемъ таковыхъ только двѣ, а въ третьемъ случаѣ (при C) только одну. Ясно то же, что фраза съ такимъ размѣромъ (№ 322 d) легче и текучѣе той же фразы, изображенной въ № 323.

3. *О большихъ ритмическихъ членахъ*. Каковъ смыслъ лежитъ въ видахъ тактовъ, такой же, но только свободнѣе и богаче, лежитъ и въ самыхъ ритмическихъ группахъ, изъ оныхъ тактовъ составленныхъ.— Каждый участокъ есть цѣлое, составляющее моментъ въ цѣлой массѣ композиціи. Чѣмъ эти моменты короче, тѣмъ легче, текучѣе цѣлое. Такъ напр. фраза, въ № 324 приведенная, легче фразы № 323; самое число тактовъ измѣняетъ смыслъ цѣлаго; такъ двух-четырех-тактные ритмы легки (№ 327 *a*); трех-частичные менѣе легки, болѣе безпокойны (№ 327 *b*), а пяти-тактные ритмы тяжелѣе, и т. д.; чѣмъ однороднѣе или равномѣрнѣе участки, тѣмъ спокойнѣе, равномѣрнѣе характеръ цѣлаго, — и наоборотъ.

## В. О тонахъ.

Чѣмъ выше тоны, тѣмъ они остре, чѣмъ ниже, тѣмъ глуше; далѣе восходящіе тоны бываютъ сильнѣе, а нисходящіе слабѣе. Нашему разсмотрѣнію подлежатъ здѣсь:

1. *Способъ движенія тоновъ.* Движеніе тоновъ отъ одной степени къ слѣдующей спокойнѣе движенія съ прыжками, по этому діатоническая гамма есть самое спокойное, пѣвучее движеніе. Смыслъ тоновъ, составленныхъ изъ аккордовъ, различенъ: то онъ особенно легокъ, то непостояненъ, какъ въ № 328, или смѣлъ, какъ въ № 329.

2. *Интервалы.* Они различаются между собою не только количественно, но и качественно, т. е. что различные интервалы имѣютъ различный смыслъ. — Такъ въ дурномъ ладу всѣ интервалы, большія октавы (нона, децима и т. д.) имѣютъ болѣе напряженный, сильный характеръ (октава сильнѣе тоники, нонна — секунды и т. д.). *Квинта* стремится вдоль; *кварта* — тверда, сильна; *секунда* — спокойна, умѣренна; *терція* — рѣшительна, опредѣленна; *секста* — мягко соединяетъ; *септима* — исполнена желаній; всѣ *малые интервалы* смягчаютъ смыслъ *большихъ*; *уко-сненные* — задерживаютъ, а *чрезмѣрные* — имѣютъ страстный, острый характеръ. Впрочемъ характеръ интерваловъ, какъ единичныхъ тоновъ, теряется въ общемъ характерѣ цѣлой фразы.

3. *Аккорды.* Аккордъ, состоящій изъ однѣхъ *квинтъ*, не столь благозвученъ, удовлетворителенъ, какъ *основ-ный аккордъ* (съ большою терціею). Понизивъ здѣсь терцію, получимъ *печальное малое трезвучіе.* Смыслъ этихъ аккордовъ разительнѣе видѣнъ въ послѣдова-

ніяхъ ихъ. Большое трезвучіе (№ 330) шествуетъ полнозвучно; оно можетъ быть чистымъ и нѣжнымъ, но также и сильнымъ. Малое трезвучіе (№ 331) становится въ послѣдованіяхъ все печальнѣе и глуше, или оно тутъ является дикою и мрачною, и не допускаетъ длинныхъ послѣдованій. Укосненное трезвучіе (№ 332) движется боязливо и мучительно. Увеличивъ въ большомъ трезвучіи квинту, получимъ чрезмѣрное трезвучіе, непріятно на насъ дѣйствующее, и коего цѣлыя послѣдованія никто еще доселѣ не употреблялъ; въ № 334 видимъ примѣръ таковаго послѣдованія. Большое трезвучіе доминанты съ малой септимой — *доминантный аккордъ*, мягокъ и сильно требуетъ разрѣшенія. Прибавивъ сюда еще большую или малую нону, получимъ *оба аккорда ноны*, въ коихъ обоихъ преобладаетъ характеръ доминантнаго аккорда, септимы, и при томъ въ большомъ аккордѣ ноны находится сильное желаніе разрѣшаться, а въ маломъ болѣзненное, медлительное желаніе.

4. *Роды ладовъ.* Дурный ладъ шествуетъ отъ основнаго лада твердо, вѣрно, ясно, одними большими интервалами (№ 334) и въ хорошо расположенномъ послѣдованіи цѣлыхъ и полу-тоновъ. Мольный же ладъ имѣетъ, идя отъ тоники, печальную терцію и сексту (№ 335), непріятную чрезмѣрную секунду (отъ шестой къ седьмой степени) и потому онъ не имѣетъ такой равномѣрности, какъ дурный ладъ. И потому характеръ мольнаго лада мрачнѣе; онъ то же болѣзненъ и дикъ.

5. *Лады.* Между дурными ладами самый нормальный ладъ есть *C—дуръ*, который можетъ быть разсматриваемъ, какъ спокойная, ясная середина. Рядомъ съ нимъ стоящіе въ квинтномъ кругу дурные

лады имѣютъ все болѣе прозрачный характеръ: это лады съ діезами, и все болѣе тѣнистый характеръ — лады съ бемолями.

## РАЗДѢЛЪ 3.

### О СМЫСЛѢ, ЛЕЖАЩЕМЪ ВЪ ИСКУССТВЕННЫХЪ ФОРМАХЪ.

Ясно видно значеніе искусственныхъ формъ, ибо онѣ суть твореніе человѣческаго духа, а не природы. Такъ ясно, что *одноголосность* вообще наипроще, но и бѣднѣе въ *гомофоническихъ образованіяхъ*; одинъ только голосъ (главный) играетъ главную роль, въ какой бы формѣ здѣсь ни являлись прочіе голоса. Богаче развивается духъ *во фразахъ полифоническихъ*, въ коихъ каждый голосъ стремится стать самостоятельнымъ, въ коихъ то одинъ голосъ противорѣчитъ прочимъ, то нѣсколько голосовъ соединяются въ одну массу противъ прочихъ, то одинъ голосъ (хотя бы мимоходомъ, или только на самомъ концѣ) дѣйствительно достигаетъ преобладанія и становится главнымъ голосомъ. Здѣсь слѣдуетъ воздать каждому голосу должное, превознести одинъ голосъ тамъ, гдѣ онъ преобладаетъ, и подчинить его тамъ, гдѣ другой голосъ преобладаетъ, отличить его отъ другаго голоса, вмѣстѣ съ нимъ идущаго и имѣющаго такое же, какъ и онъ, значеніе. Для выраженія богатства и смысла полифоническихъ фразъ средствами служатъ: всѣ способы представленія фразы, легато и stocatto, акцентуація, форте и піано, и т. д. Что же касается

до формы, то *ходы*—движущися, фразы—опредѣленны; періоды требуютъ строжайшей округленности, а *прибавленіе* должно представляться частью, хотя и извнѣ пришедшею, но все-таки къ цѣлому принадлежащею. Весьма легко обнять, какъ цѣлое, *формы пѣсенныя* и *меньшія формы рондо*. Коль скоро въ пѣсни стоятъ рядомъ различныя фразы (напр. главная фраза и тріо), или если въ *большемъ рондо* стоятъ возлѣ *главной фразы* одна или двѣ *побочныя фразы*, то эти различныя фразы являются *главными моментами* цѣлаго, опредѣленно другъ отъ друга отдѣленными, однако не нарушающими этимъ единства цѣлаго. Повтореніе прежней фразы (напр. главной) требуетъ прежняго исполненія, но съ новымъ оттѣнкомъ. Крѣпче и глубже тѣхъ формъ, форма сонаты. Тутъ *два главныхъ момента* (каждый изъ нихъ можетъ состоять изъ нѣсколькихъ фразъ), кои, выступая другъ противъ друга въ первой части сонаты, борются и вытѣсняютъ взаимно другъ друга во второй части и наконецъ примиряются въ третьей части. Возлѣ нихъ находятся заключительныя фразы, прибавленія, введенія, ходы; всѣ они другъ отъ друга отдѣлены и между тѣмъ всѣ вмѣстѣ составляютъ одно цѣлое. Во всѣхъ этихъ формахъ узнается смыслъ цѣлаго, изъ раздѣленія его на части. Въ *фугѣ* же, по причинѣ сліянія однѣхъ ея частей съ другими, нѣтъ этого удобства. Въ сложныхъ формахъ, какъ напр. въ сонатѣ, симфоніи и т. д., хотя вообще единичныя фразы и совершенно отдѣлены другъ отъ друга, но, по единству ихъ идеи, онѣ все-таки составляютъ одно большое цѣлое.

# РАЗДѢЛЪ 4.

## ОБЪ ИСПОЛНЕНІИ ДАННЫХЪ СОЧИНЕНІЙ.

Всѣ наши замѣчанія были до сихъ поръ общія. Мы уже показали на недостаточность нотнаго письма и на пособіе ему—извѣстныя выраженія, кои однако неудовлетворительны по своей общности. Самое важное достигается посредствомъ живаго преподаванія и способностей самаго учащагося. Чтобы исполнить какую нибудь композицію, должно сперва обнять ее всю, какъ живое цѣлое, отъ начала до конца, не обращая вниманія на отдѣльныя мѣста; такимъ образомъ получится хотя общее представленіе о ней. Настроенность духа исполнителя много способствуетъ пониманію композиціи, которой онъ долженъ предаться всецѣлостно, не развлекаясь ни чѣмъ постороннимъ. И только тогда, когда составится о цѣломъ нѣкоторое понятіе, слѣдуетъ приступить къ подробнѣйшему разсмотрѣнію. Тутъ важно знаніе формы, ибо оно покажетъ устройство цѣлаго, отдѣлы, главныя фразы и т. д.. Теперь слѣдуетъ глубже вникать особо, въ каждый отдѣлъ, въ каждую часть, въ главную тему, потомъ въ побочныя темы. Если тема повторяется и измѣняется (напр. въ формѣ сонаты), слѣдуетъ сличить всѣ ея образованія, и изъ этого узнать оборотъ главной мысли. Тогда только будетъ ясно, какъ съ таковой темой слѣдуетъ обращаться, должно ли въ извѣстный моментъ исполненія усилить или смягчить. Но какъ въ каждой композиціи находится одна или нѣсколько *верховныхъ точекъ*, около коихъ, какъ около цѣли, все движется, то необходимо для вѣрнаго исполненія цѣлаго, послѣ тщательнаго изученія по-

дробностей, опять приступить къ цѣлому. Хотя этотъ путь и труденъ, но имъ только достигается цѣль. Кто желаетъ достигнуть этимъ путемъ высшаго образованія, тотъ не долженъ часто мѣнять предметы своихъ занятій; напротивъ онъ не прежде долженъ переходить къ иному роду музыки, какъ хорошо ознакомившись съ однимъ. Ему слѣдуетъ изучать творенія одной формы одно за другимъ, также по нѣскольку сочиненій того же композитора вмѣстѣ.

## РАЗДѢЛЪ 5.

### О СОВОКУПНОМЪ ИСПОЛНЕНІИ.

Отъ акомпанирующаго требуется не только вѣрное исполненіе, но и *самоотверженіе*, то есть подчиненіе его игры игрѣ главнаго голоса, или пѣнію; но это подчиненіе отнюдь не должно быть рабское или безжизненное. А кто безъ жизни акомпанируетъ (особенно въ пѣніи), тотъ утомляетъ главную партію, между тѣмъ какъ онъ долженъ бы ее поддерживать.

Теперь скажемъ о *Дирижерѣ*. Его дѣло раздѣлить партіи, наблюдать за темпо, за исполненіемъ всѣхъ. Хорошій дирижеръ долженъ умѣть устранять всѣ ошибки въ исполненіи. Части такта указываются дирижеромъ посредствомъ ударовъ, именно: въ двухчастичномъ тактѣ такъ, какъ представлено въ № 336, въ трехчастичномъ такъ, какъ въ № 337, въ четырехчастичномъ такъ, какъ въ № 338. Всѣ исполнители должны разумно подчиняться дирижеру.

# ОТДѢЛЪ VII.

## ОБЪ ОБУЧЕНІИ МУЗЫКИ.

## РАЗДѢЛЪ 1.

### О ПРЕДМЕТАХЪ И ВРЕМЕНИ ИЗУЧЕНІЯ МУЗЫКИ.

Обучаясь музыки, обыкновенно одни изучаютъ ее основательно, другіе только поверхностно (это такъ называемые дилетанты); но это поверхностное изученіе ни къ чему во-первыхъ не ведетъ, во-вторыхъ оно труднѣе и долѣе основательнаго; впрочемъ основательное изученіе не должно переходить въ педантизмъ. Что касается до предметовъ изученія, то, во-первыхъ, слѣдуетъ каждому по возможности учиться *пѣнію*, какъ истинно человѣческой музыкѣ, и его слѣдуетъ учить съ самой ранней юности. Послѣ пѣнія слѣдуетъ *фортепіано*, которое, по многимъ преимуществамъ, должно предпочесть прочимъ инструментамъ. И композитору, и дирижеру, и учителю необходимо коротко ознакомиться съ этимъ инструментомъ. Литература его богатѣйшая, и въ главѣ ея писателей стоятъ безсмертныя имена Баха и Генделя, Осипа Гайдна, Моцарта и Бетховена, за коими слѣдуютъ имена Еммануеля Баха, Клементи, Дюсека, Карла-Марія Вебера, Гумеля и другихъ. Творенія первыхъ пяти композиторовъ, какъ неоспоримо превос-

холнѣйшія, должны быть преимущественно предъ прочими изучаемы. Обучать на этомъ инструментѣ можно въ семилѣтнемъ возрастѣ. Третій предметъ музыкальнаго образованія составляетъ *изученіе композиціи.* Чтобы вполнѣ постигать музыкальное твореніе, необходимо постигнуть его въ цѣлости и во всѣхъ частностяхъ. Наилегче это достигается тѣмъ, что самъ созидаешь такія частности, такое цѣлое, и траты времени тутъ нѣтъ Обучаться композиціи слѣдуетъ только тогда. когда уже ознакомишься съ какимъ-нибудь инструментомъ и при томъ уже духовное развитіе доведено до извѣстной степени. Объ изученіи прочихъ инструментовъ умалчиваемъ.

# РАЗДѢЛЪ 2.

## ОБЪ УЧИТЕЛѢ.

Весьма важенъ выборъ учителя музыки, такъ какъ онъ имѣетъ огромное вліяніе на духовное направленіе ученика — *Познаніе, чувствительное сердце и разумъ, вполнѣ сознающій сущность и вліяніе музыки* — вотъ необходимыя качества учителя музыки —

Учитель долженъ умѣть рѣшительно вліять на ученика, онъ долженъ знать тайны композиціи, ознакомиться съ образцовыми твореніями, онъ долженъ знать человѣка, любить свое занятіе и изучать своего ученика, для того, чтобы умѣть съ нимъ обращаться. Такой учитель съумѣетъ поправить всѣ погрѣшности, сдѣланныя его предшественниками. Но, къ сожалѣнію, такихъ учителей не много; обыкновенно думаютъ, что

для начала конечно не нужно хорошаго учителя; это страшная ошибка, ибо отъ начала зависитъ все дальнѣйшее развитіе. Учить же должно не по отвлеченнымъ правиламъ, но примѣняя правило къ дѣлу; должно оживить каждый свой шагъ и, возбудивъ къ дѣятельности духъ ученика, должно предоставить ему свободно дѣйствовать.

КОНЕЦЪ.

| | Cmp. |
|---|---|
| accelerando | 48 |
| accentuato | 63 |
| Adagio | 46 |
| ad libitum | 45 |
| alla breve | 53 |
| allugramente | 47 |
| Allegretto | --- |
| Allegro | — |
| al rigore del tempo | 45 |
| Andante | 46 |
| animato | 47 |
| a piacere | 45 |
| arpeggiato | 58 |
| a tempo | 48 |
| ben pronunziato | 63 |
| ben tenuto | 45 |
| callando | 48 |
| cal'arco | 73 |
| commodo | 46 |
| con sordino | 73 |
| con tutta la forza | 64 |
| crescendo (cres.) | 64 |
| Da Capo (d. c.) | 14 |
| dal segno (d. s.) | — |
| decrescendo (decres.) | 64 |
| deficiendo | — |
| diluendo | — |
| diminuendo | — |
| Forte (f.) | 63 |
| Forte possibile (ff.) | — |
| Grave | 46 |
| Largo | — |
| Larghetto | — |
| lentando | 48 |
| Lento | 46 |
| ligato | 44 |
| loco | 12 |
| mancando | 64 |
| marcato | 63 |
| martellato | — |
| medesimo tempo | 56 |
| meno forte | 63 |
| mezza voce | 68 |
| Moderato | 47 |
| morendo | 64 |
| ottava (8) | 12 |
| piano | 63 |
| piu | 48 |
| piccicato | 73 |
| poco a poco | 48 |
| poco | 64 |
| poco forte | — |
| precipitando | 48 |
| Presto | 47 |
| Prima volta (1-ma) | 13 |
| ralasciando | 48 |
| rallentando | — |
| ritardando | — |
| ritenuto | — |
| s'attacca subito | 53 |

| | Cmp. |
|---|---|
| senza tempo | 45 |
| senza ritmo | — |
| seque | 54 |
| simile | 55 |
| sforzato (sf.) rinforz (rf.) | 63 |
| sostenuto | 46 |
| seconda volta (2$^{du}$) | 13 |
| smorzando | 64 |
| staccato | 44 |
| stretto | 48 |
| tenuto | 45 |
| tempo, giusto, primo | 48 |
| tempo rubato | 45 |
| tremolo | 54 |
| veloce | 47 |
| vivace | — |
| vivo | 48 |

# ОГЛАВЛЕНІЕ.


Стр.

Введеніе. . . . . 1

## ОТДѢЛЪ I.

### Ученіе о тонахъ.

Раздѣлъ 1. Система тоновъ. . . . . 5
——— 2. Нотная система. . . . . 7
——— 3. О способѣ изученія чтенія нотъ . . . . . 11
——— 4. О повышеніи и пониженіи. . . . . 15
——— 5. Объ интервалахъ. . . . . 18
——— 6. О видахъ тоновъ, или о дурныхъ и мольныхъ ладахъ. . . . . 22
——— 7. О ладахъ. . . . . 24
——— 8. Обозрѣніе всѣхъ ладовъ. . . . . 25
——— 9. Подробнѣйшее разсмотрѣніе ладовъ. . . . 29
А) О предзначеніи твердыхъ ладовъ. . . — 
В) О предзначеніи мольныхъ ладовъ. . . 31
С) О важнѣйшихъ тонахъ ладовъ . . . . 33
Сродство ладовъ. . . . . 34
1) О сродствѣ дурныхъ ладовъ. . . . . —
2) О сродствѣ параллельныхъ ладовъ. . . 35
О церковныхъ тонахъ. . . . . 37

## ОТДѢЛЪ II.

### Ученіе о размѣрѣ.

Раздѣлъ 1. О продолжительности тоновъ. . . . . 39
——— 2. О паузахъ. . . . . 43
——— 3. О менѣе опредѣленныхъ знакахъ продолжительности. . . . . 44
1) Staccato. 2) Ligato. . . . . —

| | | Стр |
|---|---|---|
| Раздѣлъ 4. | Темпо. . . . . | 46 |
| | О хронометрѣ. . . . . | 49 |
| —— 5. | О тактѣ. . . . . | 51 |
| —— 6. | О видахъ тактовъ. . . . . | 52 |
| —— 7. | Объ устройствѣ и дѣленіи такта. . . . . | 55 |
| —— 8. | Объ особенныхъ тактахъ. . . . . | 59 |
| —— 9. | О хроматическихъ знакахъ внутри такта. . | 60 |
| —— 10. | Объ удареніяхъ. . . . . | 61 |
| | 1) Объ акцентированіи частей тактовъ . | — |
| | 2) Объ акцентированіи тактовыхъ членовъ | 62 |


## ОТДѢЛЪ III.

### Объ органикѣ.


| | | |
|---|---|---|
| Раздѣлъ 1. | Обозрѣніе органики. . . . . | 65 |
| —— 2. | О вокальной музыкѣ. . . . . | 68 |
| —— 3. | О струнныхъ инструментахъ. . . . . | 71 |
| —— 4. | О смычковыхъ инструментахъ. . . . . | 73 |
| —— 5. | О роговыхъ инструментахъ. . . . . | 75 |
| —— 6 | О мѣдныхъ инструментахъ. . . . . | 79 |
| —— 7. | Объ органѣ. . . . . | 81 |
| —— 8. | Боевые инструменты. . . . . | 83 |
| —— 9. | Инструменты, коихъ звукъ получается чрезъ треніе. . . . . | 84 |
| —— 10. | О партитурѣ. : . . . . | — |


## ОТДѢЛЪ IV.

### Объ основныхъ формахъ.


| | | |
|---|---|---|
| Раздѣлъ 1. | Объ основаніяхъ мелодіи. . . . . | 92 |
| —— 2. | Объ основныхъ формахъ. . . . : . . . . | 95 |
| —— 3. | О большемъ ритматическомъ расположеніи | 98 |
| —— 4. | Объ особенностяхъ мелодическихъ. . . . . | 100 |
| —— 5. | Введеніе въ гармонію. . . . . | 102 |
| Раздѣлъ 6. | О важнѣйшихъ дурныхъ и мольныхъ ладахъ | 104 |
| —— 7. | Объ употребленіи аккордовъ. . . . . | 107 |
| —— 8. | О модуляціи. . . . . | 111 |

*Стр.*

—— 9. О движеніи голосовъ въ аккордахъ. . . . 113
—— 10. О цифрованіи. . . . . 116

## ОТДѢЛЪ V.

### Объ искусственныхъ формахъ.

Раздѣлъ 1. Общій взглядъ на искусственныя формы. . 120
—— 2. О различныхъ формахъ веденія голосовъ. . 121
—— 3. О полифоническихъ формахъ. . . . . 123
—— 4. О гармонической и смѣшенной формахъ. . 132
—— 5. Объ отдѣльныхъ формахъ инструментальной музыки. . . . . 137
—— 7. О формахъ музыки несамостоятельной. . . 142

## ОТДѢЛЪ VI.

### Объ исполненіи, сообразномъ съ требованіями искусства.

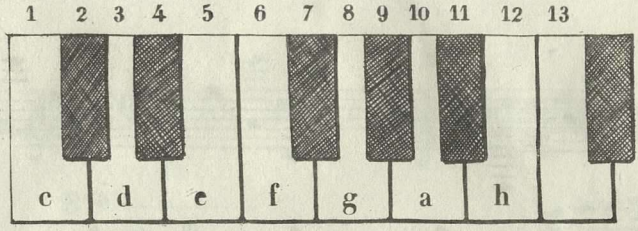
Раздѣлъ 1. Общія понятія объ исполненіи. . . . . 145
—— 2. О смыслѣ, лежащемъ въ искусственныхъ формахъ. . . . . 150
—— 3. О смыслѣ, лежащемъ въ искусственныхъ формахъ. . . . . 154
—— 4. Объ исполненіи данныхъ сочиненій. . . . . 156
—— 5. О совокупномъ исполненіи. . . . . 157

## ОТДѢЛЪ VII.

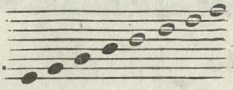
### Объ обученіи музыки.

Раздѣлъ 1. О предметахъ и времени изученія музыки 158
—— 2. Объ учителѣ. . . . . 159

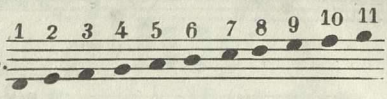
№ 1.



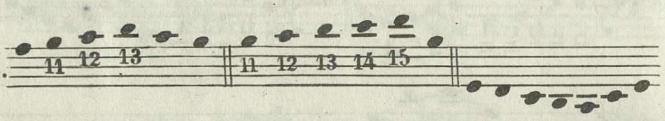

№ 2.



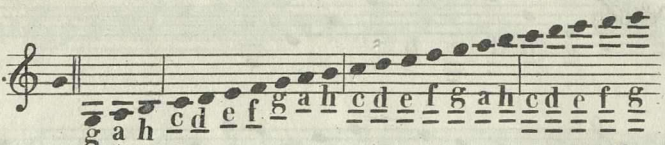
№ 3.



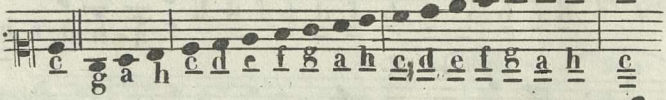

№ 4.



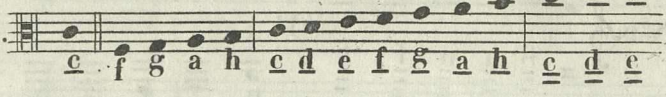

№ 5.



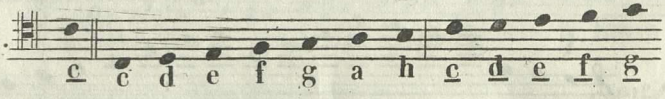

№ 6.



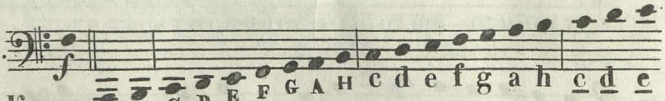

№ 7.




№ 8.

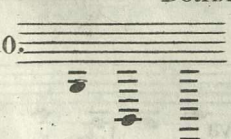



№ 9.

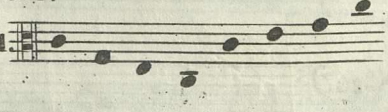



Контра Большая окт.

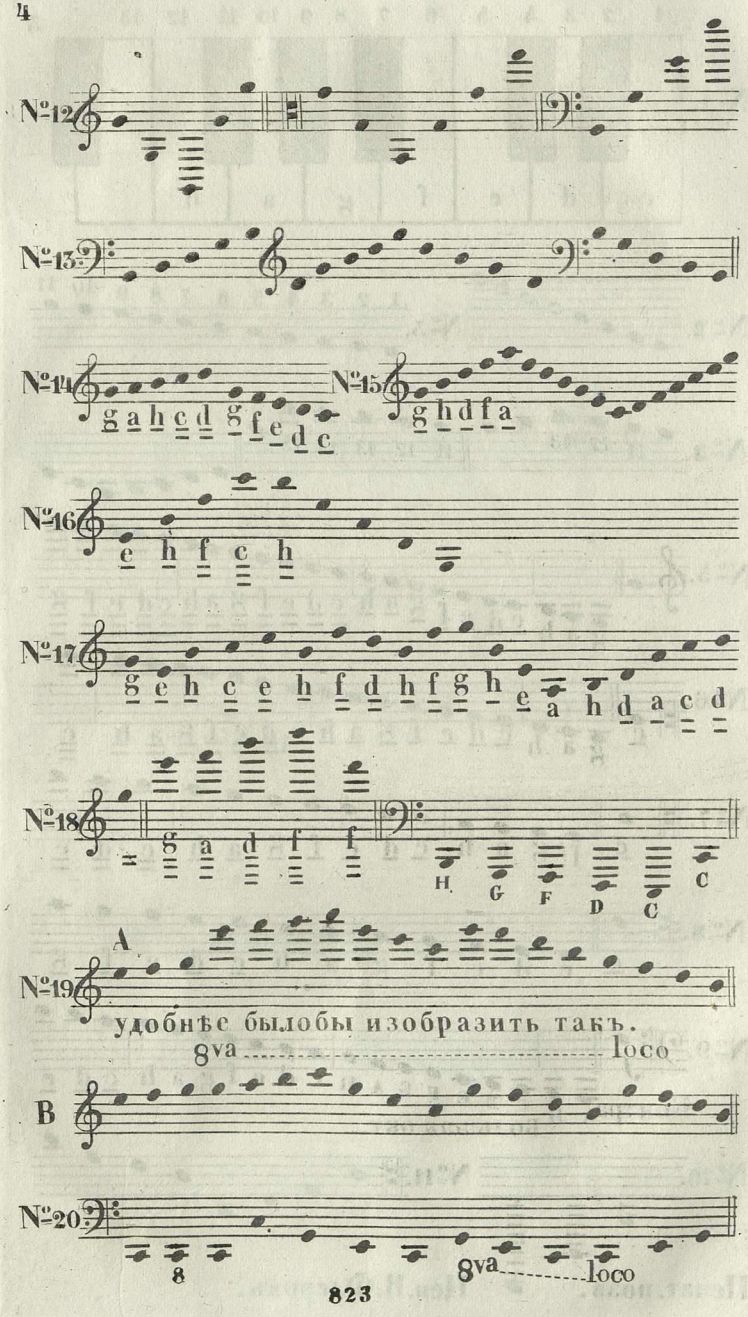
№ 10.

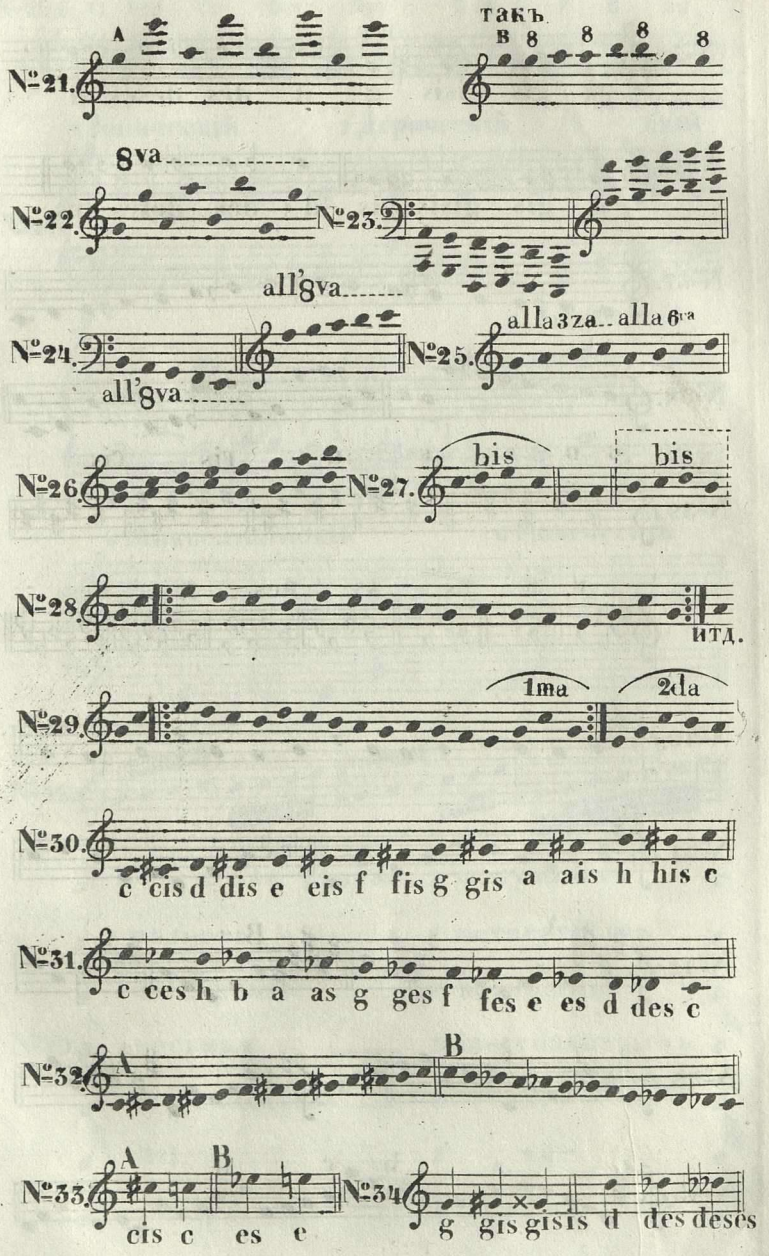


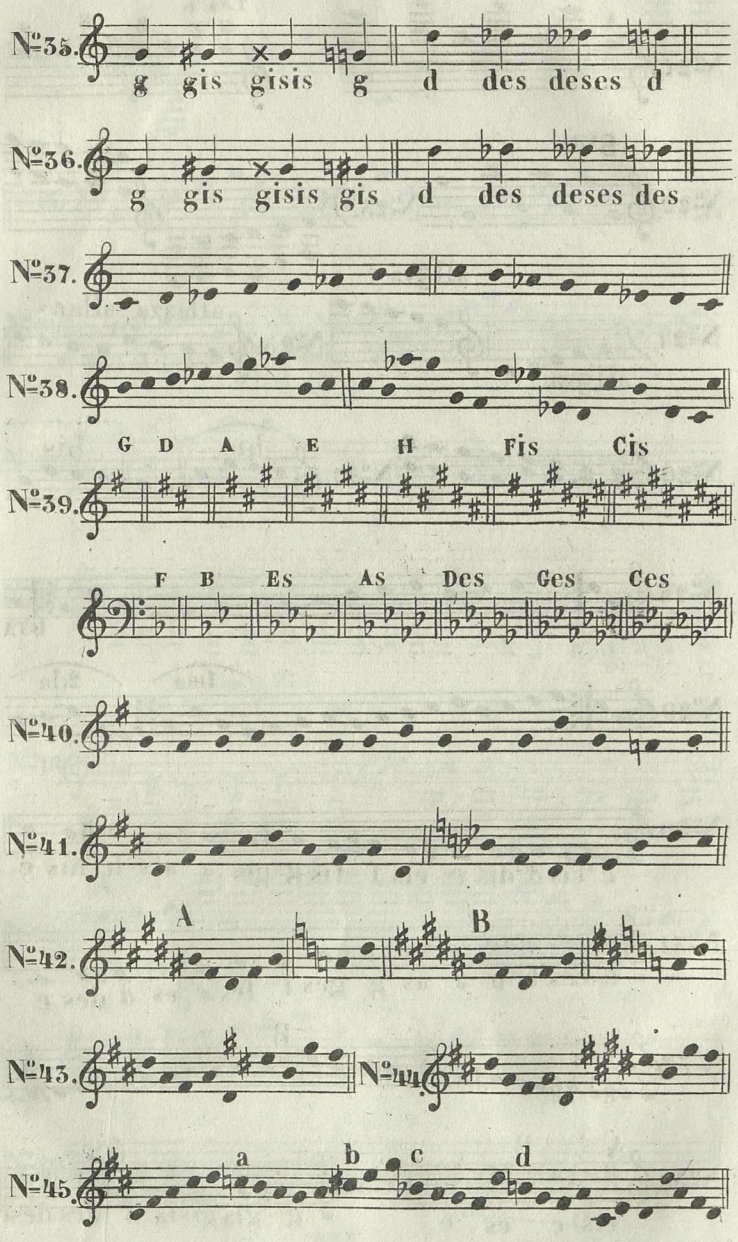
№ 11.



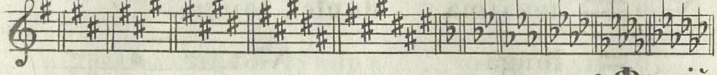
Печат. позв. Цен. В. Флеровъ.


№12
№13
№14
g a h c d g f e d c
№15
g h d f a
№16
e h f c h
№17
g e h c e h f d h f g h e a h d a c d
№18
g a d f f
H G F D C
A
№19
удобнѣе былобы изобразить такъ.
8va loco
B
№20
8
8va loco


№21.
A
такъ
в 8 8 8 8
№22.
8va
№23.
all'8va
№24.
all'8va
№25.
alla 3za alla 6ta
№26.
№27.
bis
bis
№28.
итд.
№29.
1ma
2da
№30.
c cis d dis e eis f fis g gis a ais h his c
№31.
c ces h b a as g ges f fes e es d des c
№32.
A
B
№33.
A
B
cis c es e
№34
g gis gisis d des deses

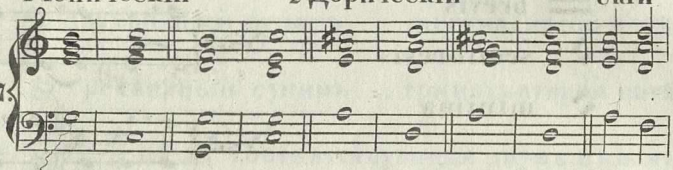

Nº35.
g gis gisis g d des deses d
Nº36.
g gis gisis gis d des deses des
Nº37.
Nº38.
G D A E H Fis Cis
Nº39.
F B Es As Des Ges Ces
Nº40.
Nº41.
Nº42.
A
B
Nº43.
Nº44.
Nº45.
a b c d

№46. E H Fis Cis Gis Dis D G C F B Es

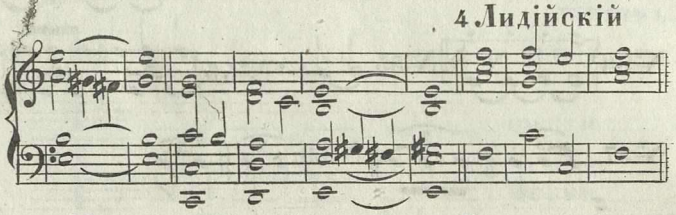


1 Іоническій 2 Дорическій 3 Фригійскій

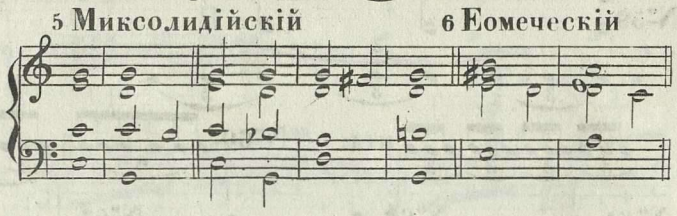
№47.



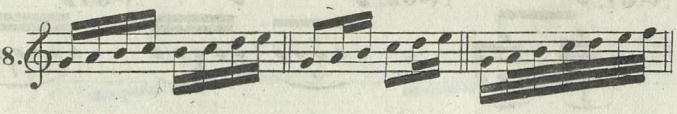
4 Лидійскій



5 Миксолидійскій 6 Еомеческій



№48.



№49.

| | | | |
|---|---|---|---|
| целая | равная | 2 | полунотамъ |
| полнота | ——— | 2 | четвертнымъ |
| четвертная | ——— | 2 | восьмымъ |
| восьмая | ——— | 2 | шестнадцатымъ |
| шестнадцатая | ——— | 2 | 32мъ ——— |
| 32я | ——— ——— | 2 | 64мъ ——— |
| 64я | ——— ——— | 2 | 128мъ ——— |

№50. maxima duplex longa,

longa

brevis

semibrevis

minima

№51.

№52.

№53.

№54. №55. №56.

№57. №58.

№59.

итд.

№60.

№61. №62. №63.

№64. №65.

№66.

№67. 1. цѣлая, соотвѣтствующая цѣлой нотѣ,

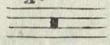
2. полпаузы _____ щій полнотѣ,

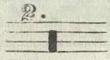
3.
, , супиръ. _____ четвертной нотѣ,

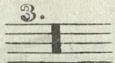
4.
одновязный супиръ ___ осьмой нотѣ,

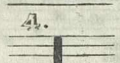
5.
двухвязный супиръ ___ шестнадцатой нотѣ,

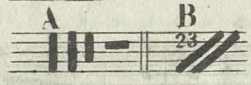
6.
трехвязный супиръ ___ трицать второй нотѣ,

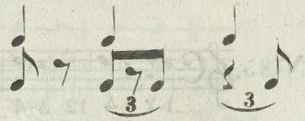
№68. 1.  пауза соотвѣтствующая двумъ цѣлымъ тактамъ.

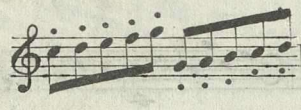
2.  ___ ___ ___ ___ ___ четыремъ___

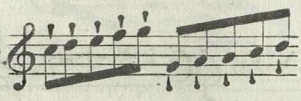
3.  ___ ___ ___ ___ ___ шести ___

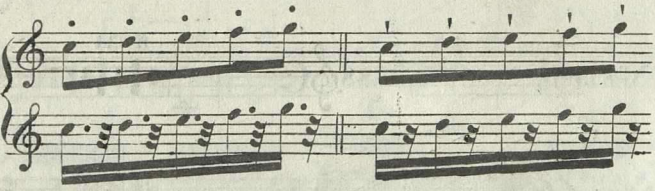
4.  ___ ___ ___ ___ ___ осьми ___

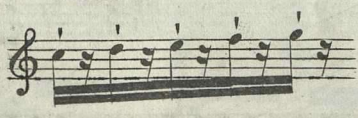
№69. 


№70. 


№71. 

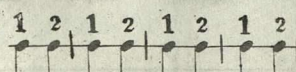
№72. 

№73. 

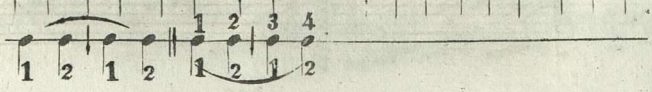
№74. 

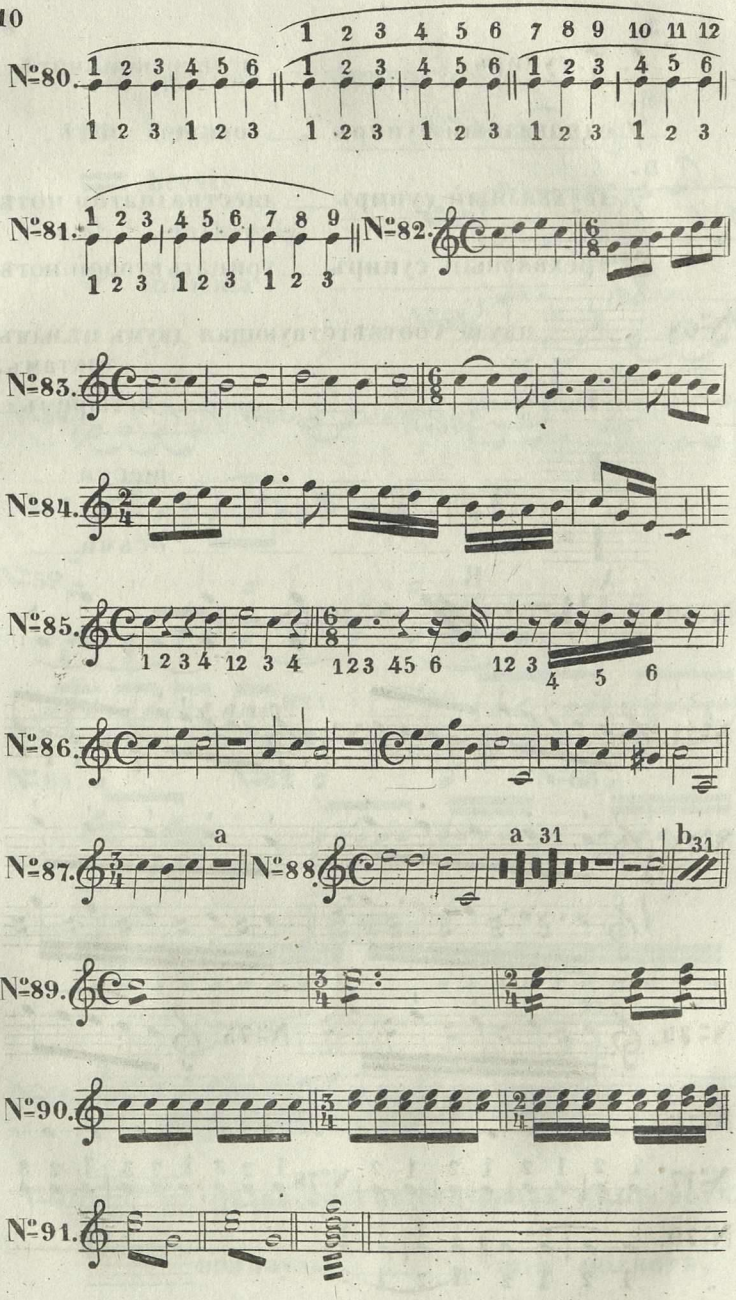
№75.

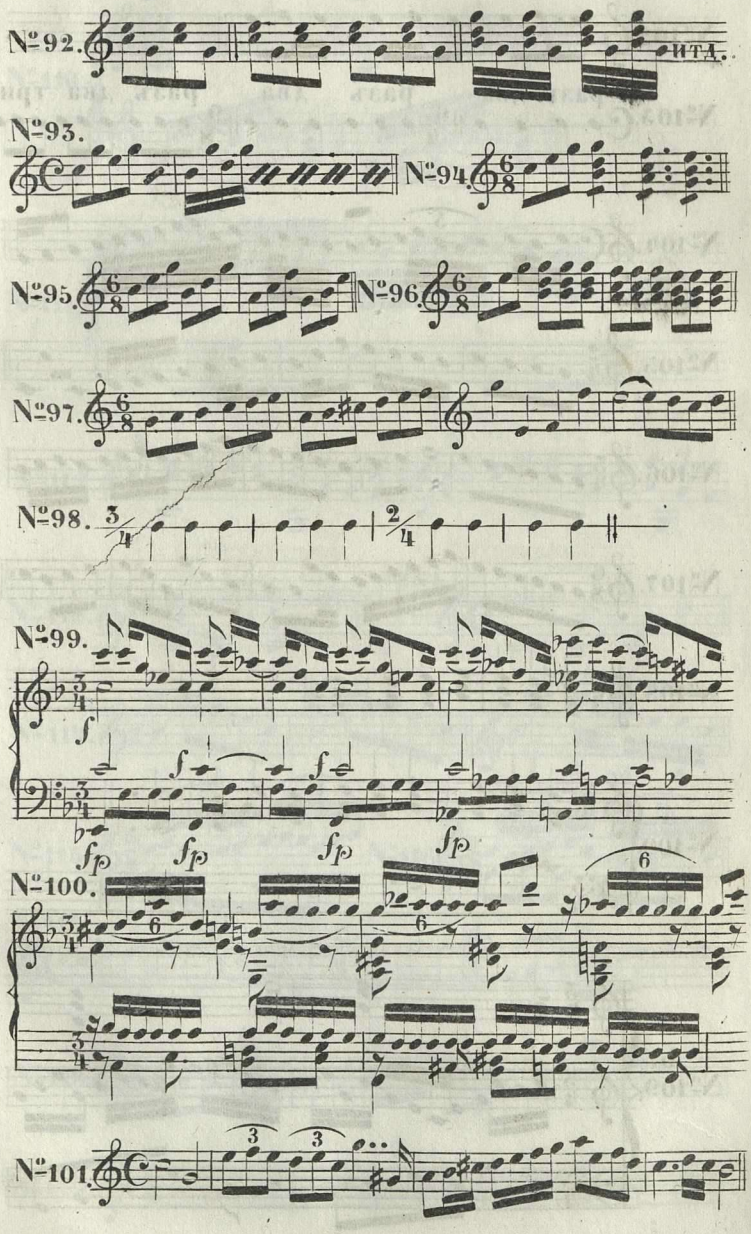
№76.

№77. 


№78.


№79. 


Nº80.
Nº81.
Nº82.
Nº83.
Nº84.
Nº85.
Nº86.
Nº87.
Nº88.
Nº89.
Nº90.
Nº91.
a
a 31
b31


№92.
ИТА.
№93.
№94.
№95.
№96.
№97.
№98.
№99.
№100.
№101.

№102.

№103. разъ два разъ два разъ два три

№104.

№105.

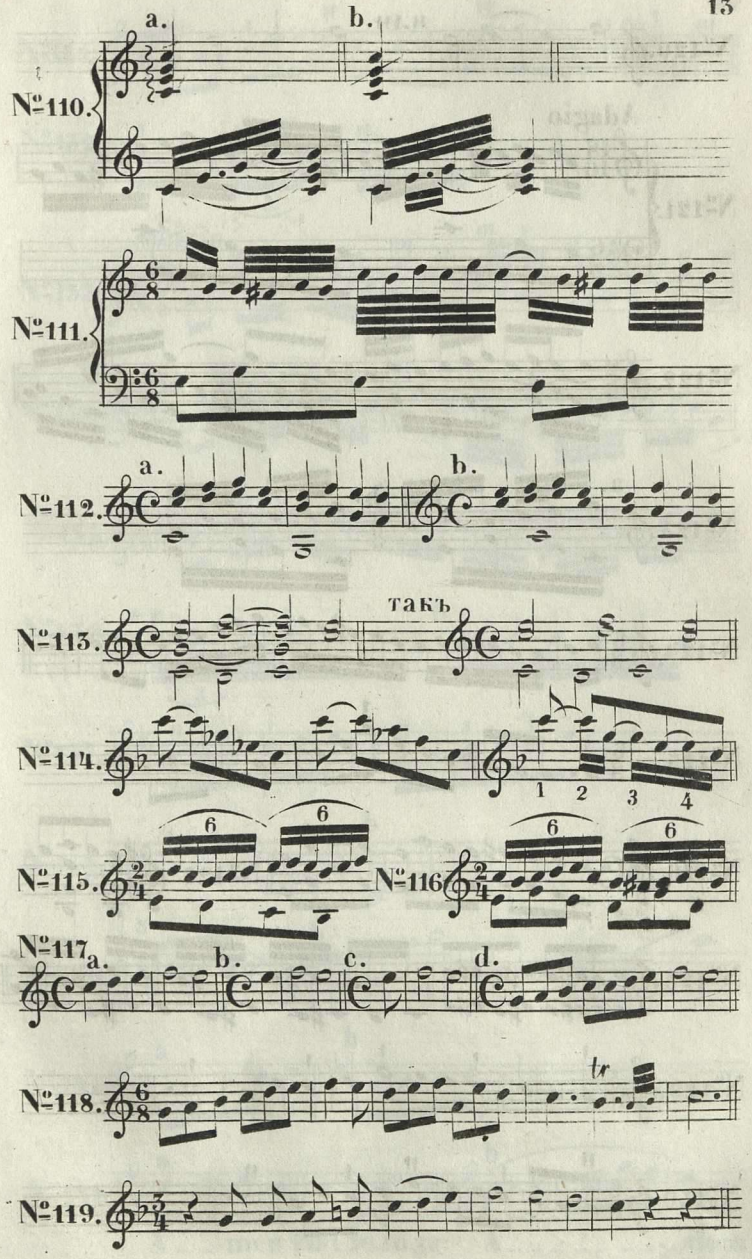
№106.

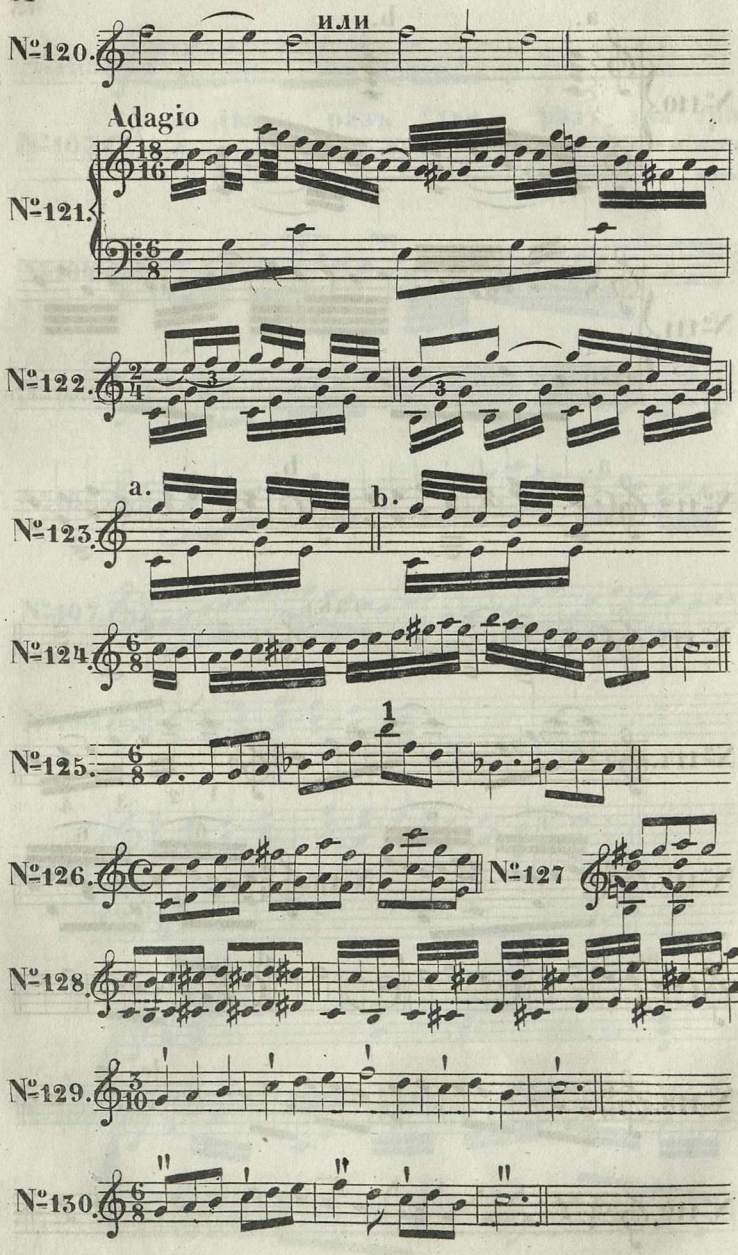
№107.

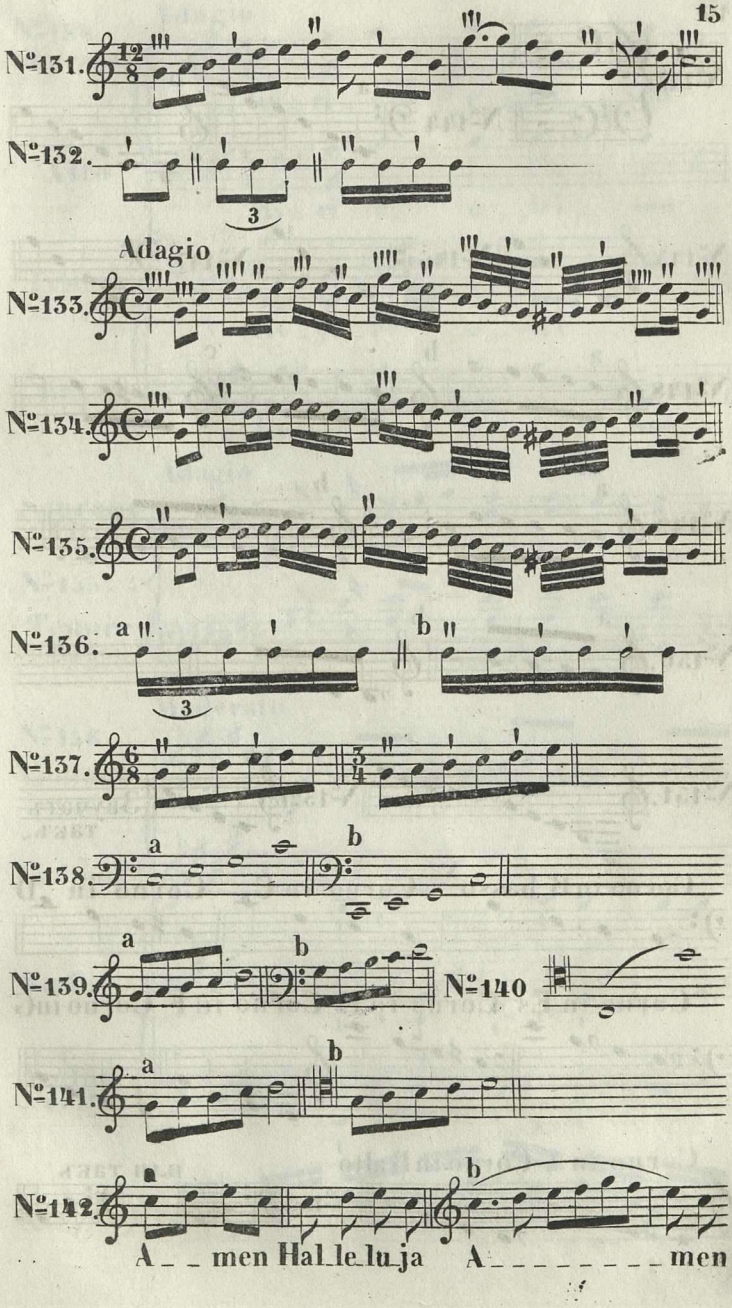
№108.

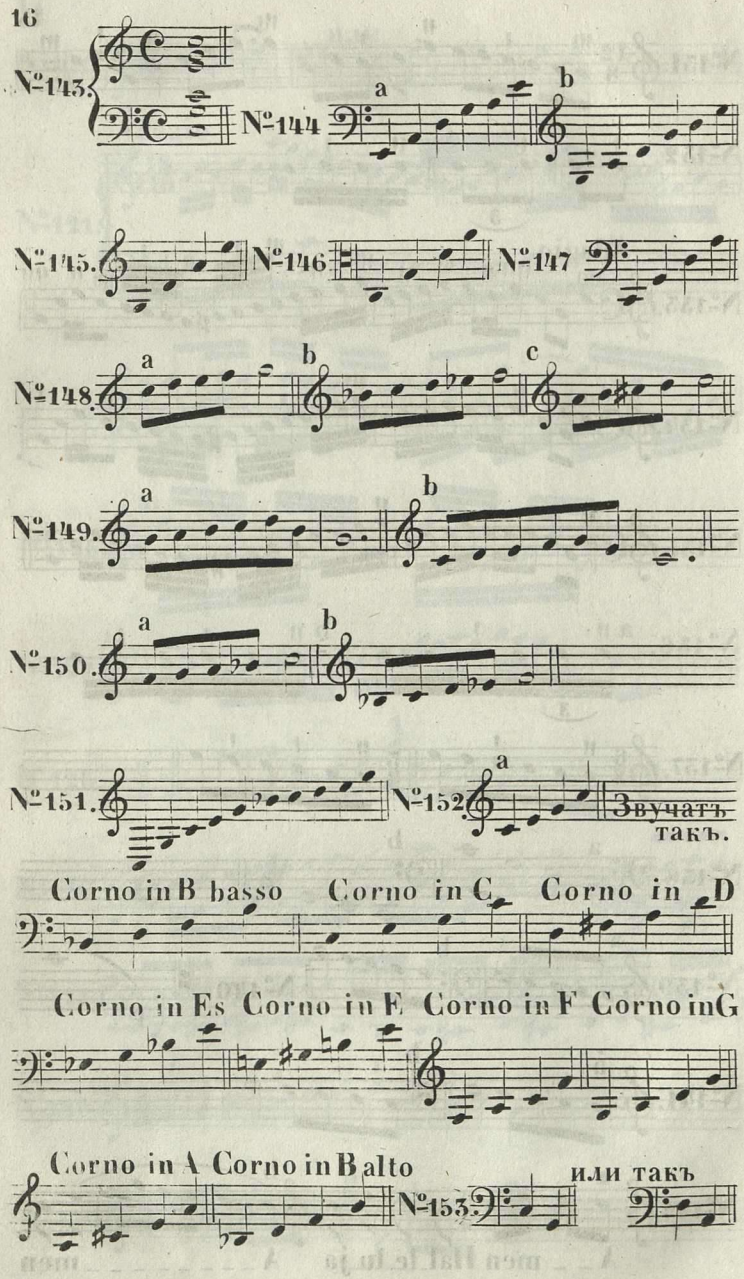
a. №109.

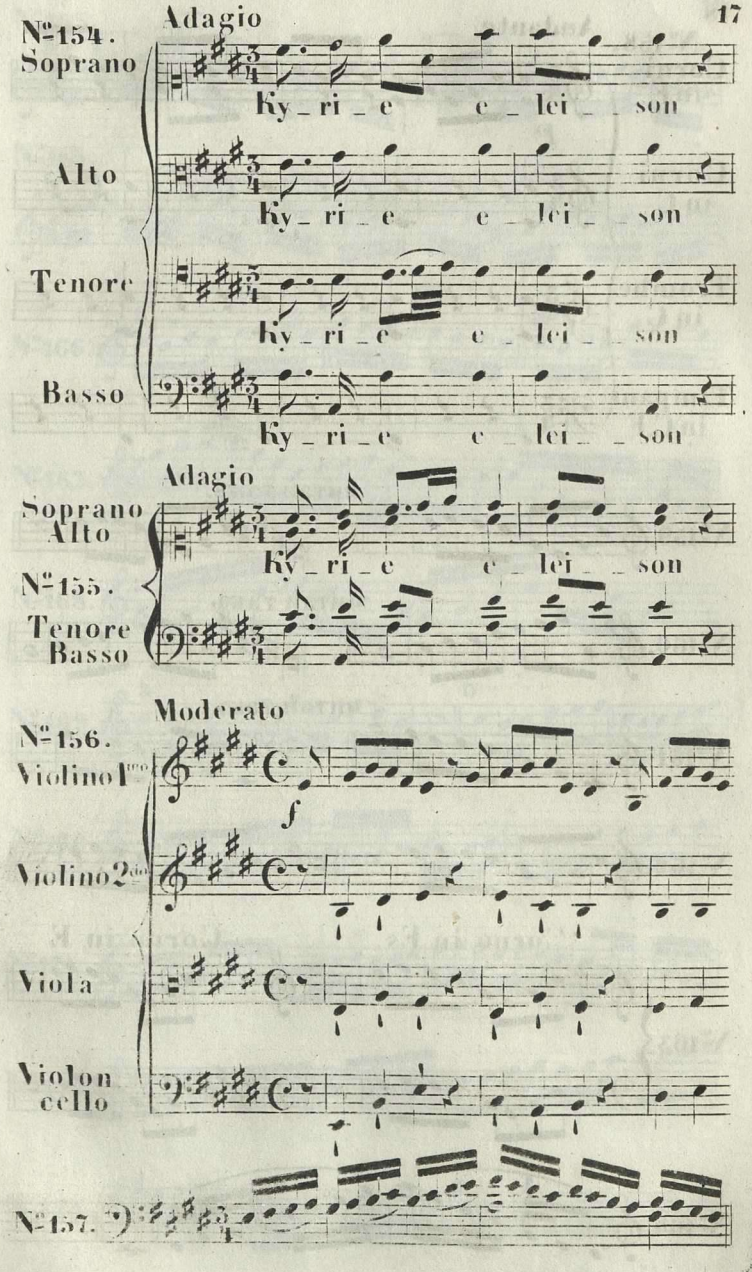
b. №109.


№110.
a.
b.
№111.
№112.
a.
b.
№113.
такъ
№114.
1 2 3 4
№115.
6
6
№116
6
6
№117
a.
b.
c.
d.
№118.
tr
№119.

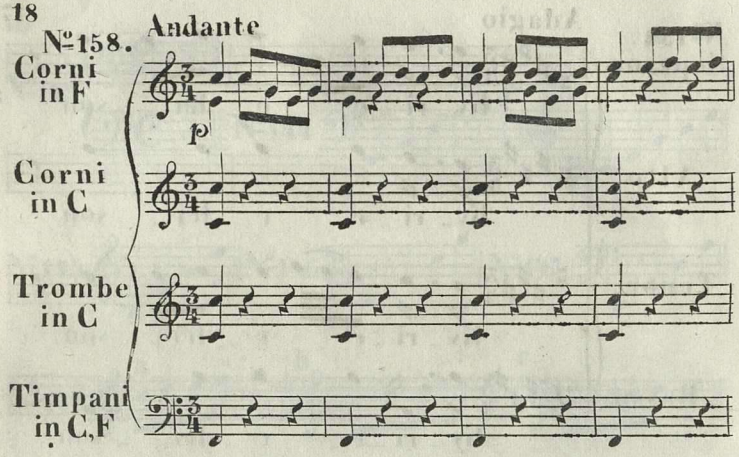

№120.
или
Adagio
№121.
№122.
№123.
a.
b.
№124.
№125.
1
№126.
№127
№128.
№129.
№130.


Nº131.
Nº132.
Adagio
Nº133.
Nº134.
Nº135.
Nº136.
Nº137.
Nº138.
Nº139.
Nº140
Nº141.
Nº142.
A_ _ men Hal_le_lu_ja A_ _ _ _ _ _ _ men


№143.
№144
a
b
№145.
№146
№147
№148.
a
b
c
№149.
a
b
№150.
a
b
№151.
№152.
a
Звучатъ такъ.
Corno in B basso
Corno in C
Corno in D
Corno in Es
Corno in E
Corno in F
Corno in G
Corno in A
Corno in B alto
№153.
или такъ

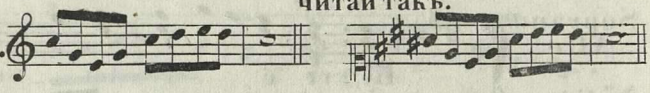

Nº154.
Adagio
Soprano
Ky_ri_e e_lei_son
Alto
Ky_ri_e e_lei_son
Tenore
Ky_ri_e e_lei_son
Basso
Ky_ri_e e_lei_son
Nº155.
Adagio
Soprano
Alto
Ky_ri_e e_lei_son
Tenore
Basso
Nº156.
Moderato
Violino 1mo
f
Violino 2do
Viola
Violon cello
Nº157.

№158. Andante



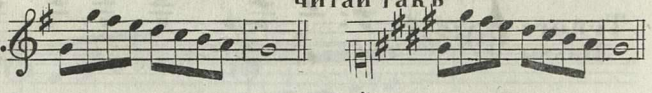

№159.

читай такъ.



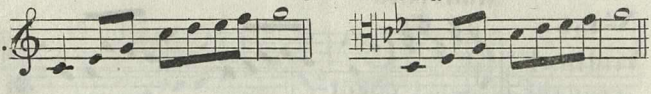
№160.

читай такъ

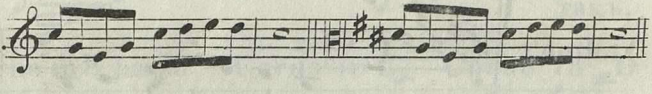


№161.

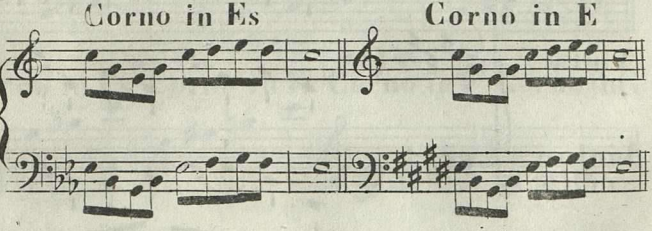
читай такъ



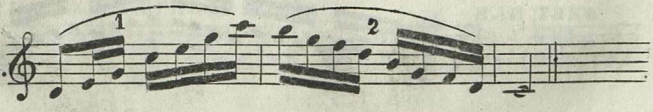
№162.



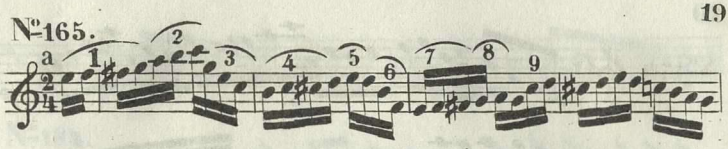
№163.



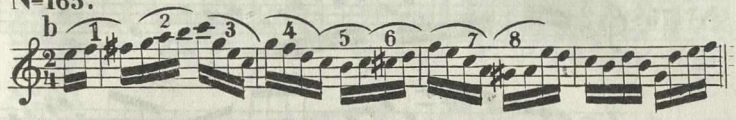

№164.



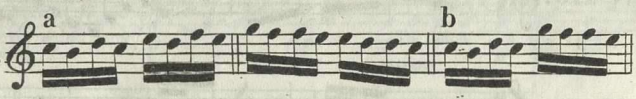
№165.



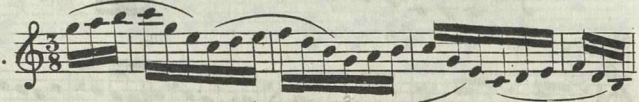

№165.



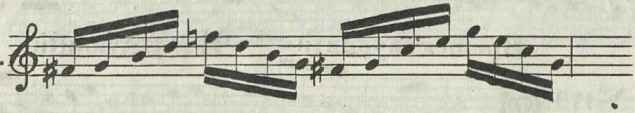

№166.



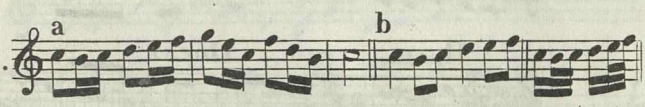

№167.



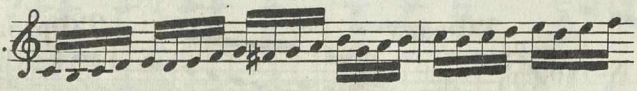
№168.



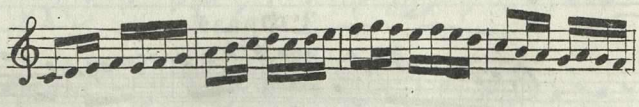
№169.



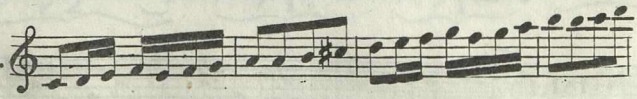

№170.



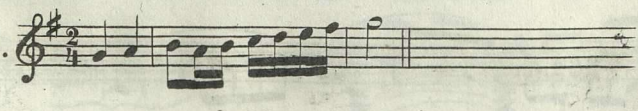
№171.



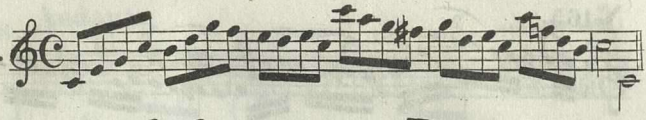
№172.



№173.

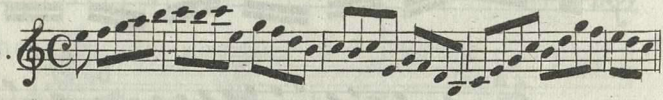


№174.

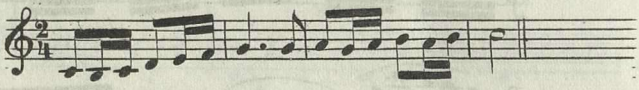


№175.

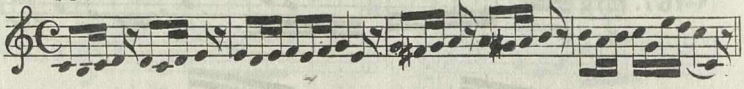
№176.



№177.

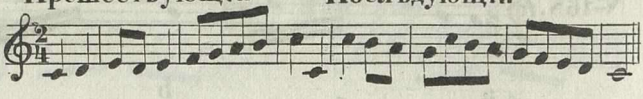


№178.

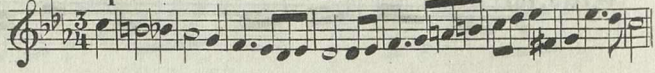


Прешествующій Послѣдующій

№179.

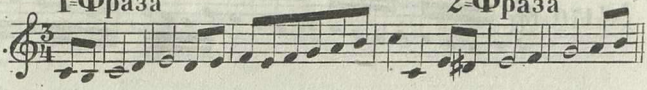


Прешеств. Послѣд.

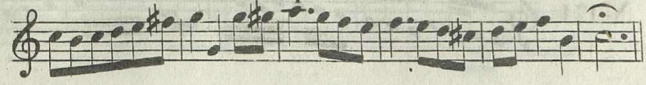


1ая Фраза 2ая Фраза

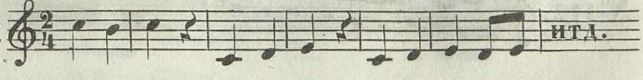
№180.



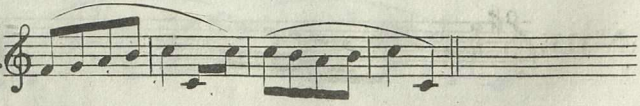
3ая Фраза

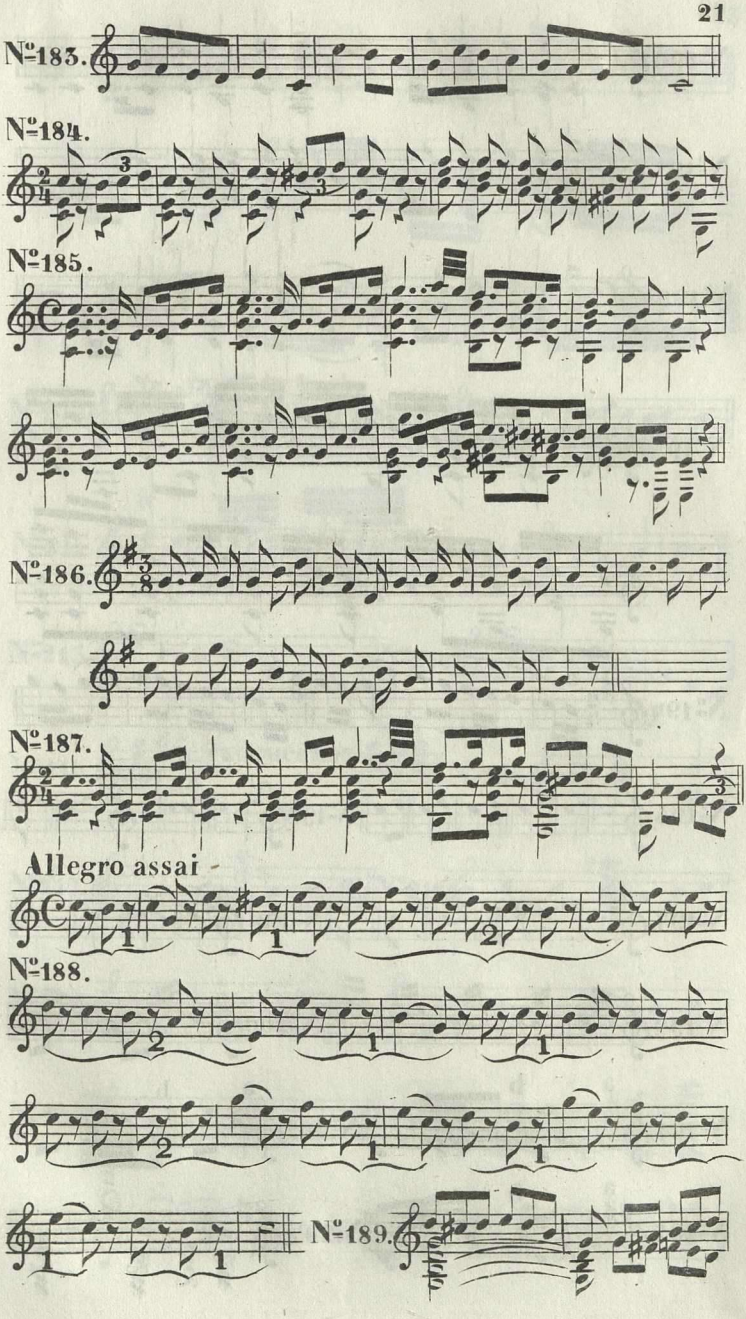


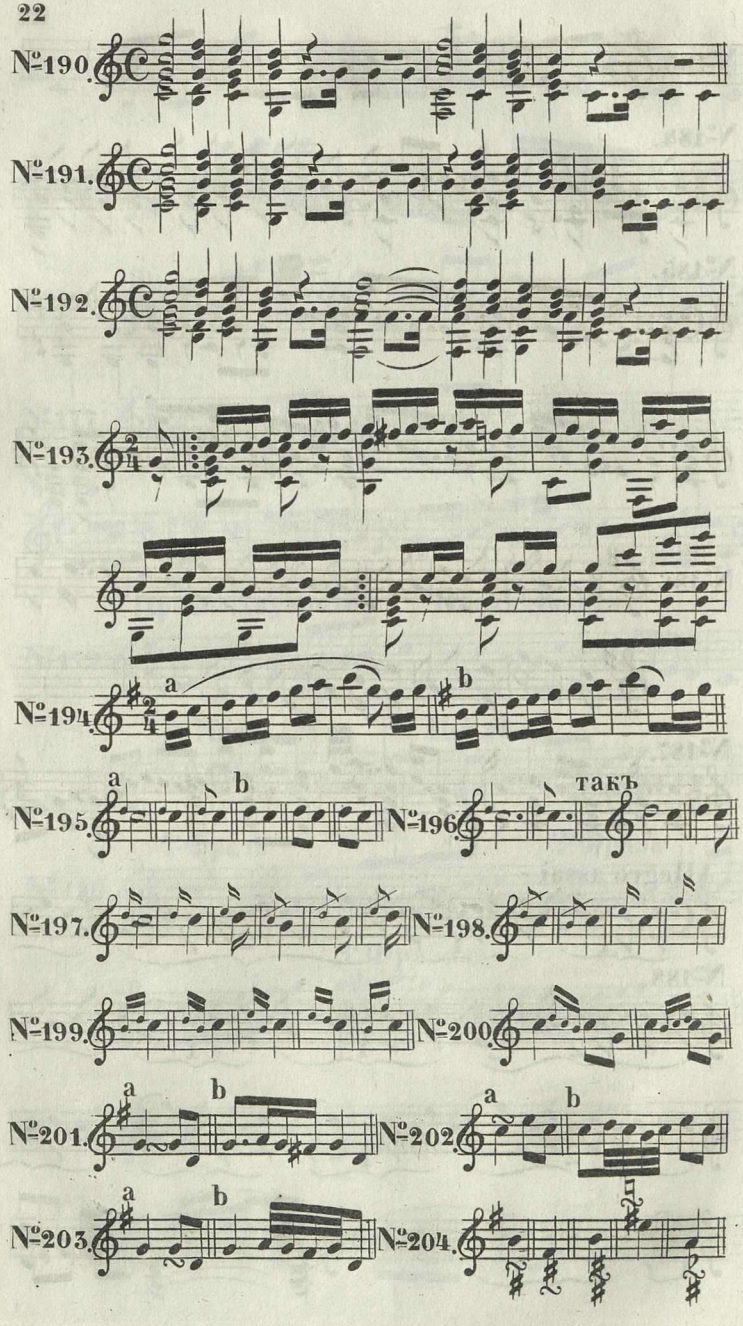
№181.

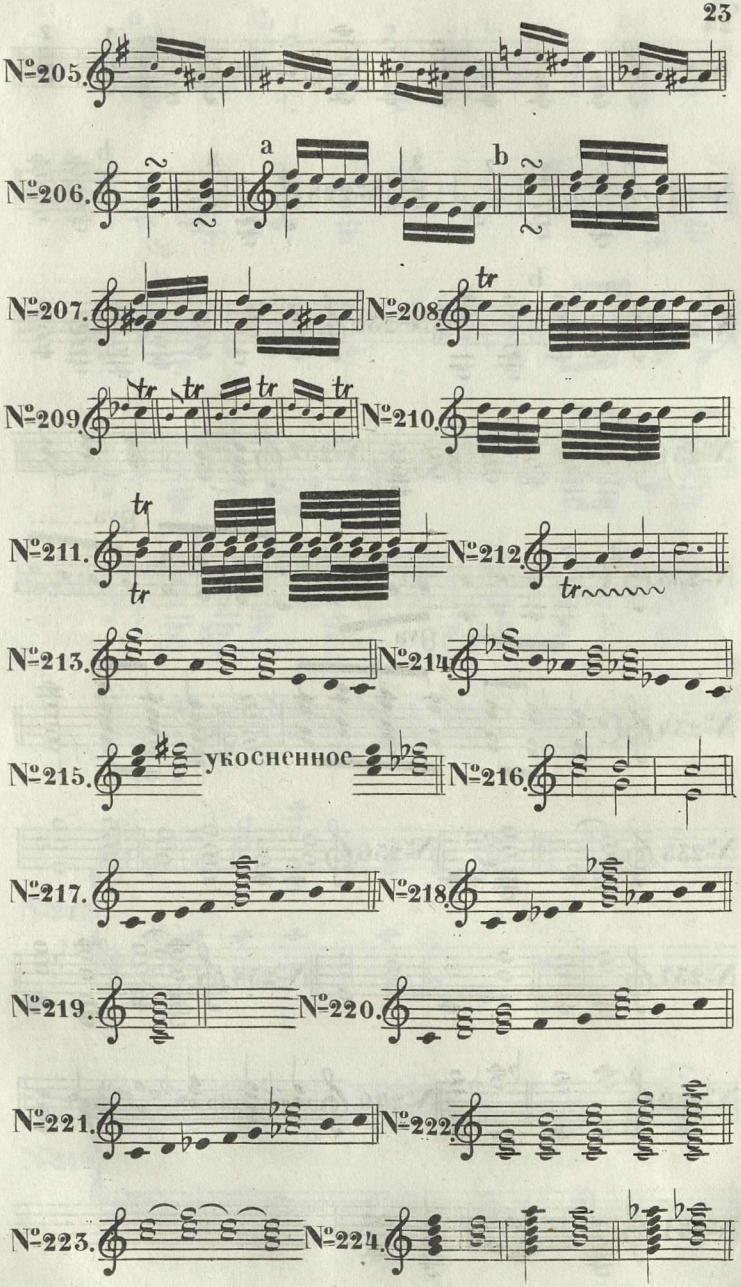


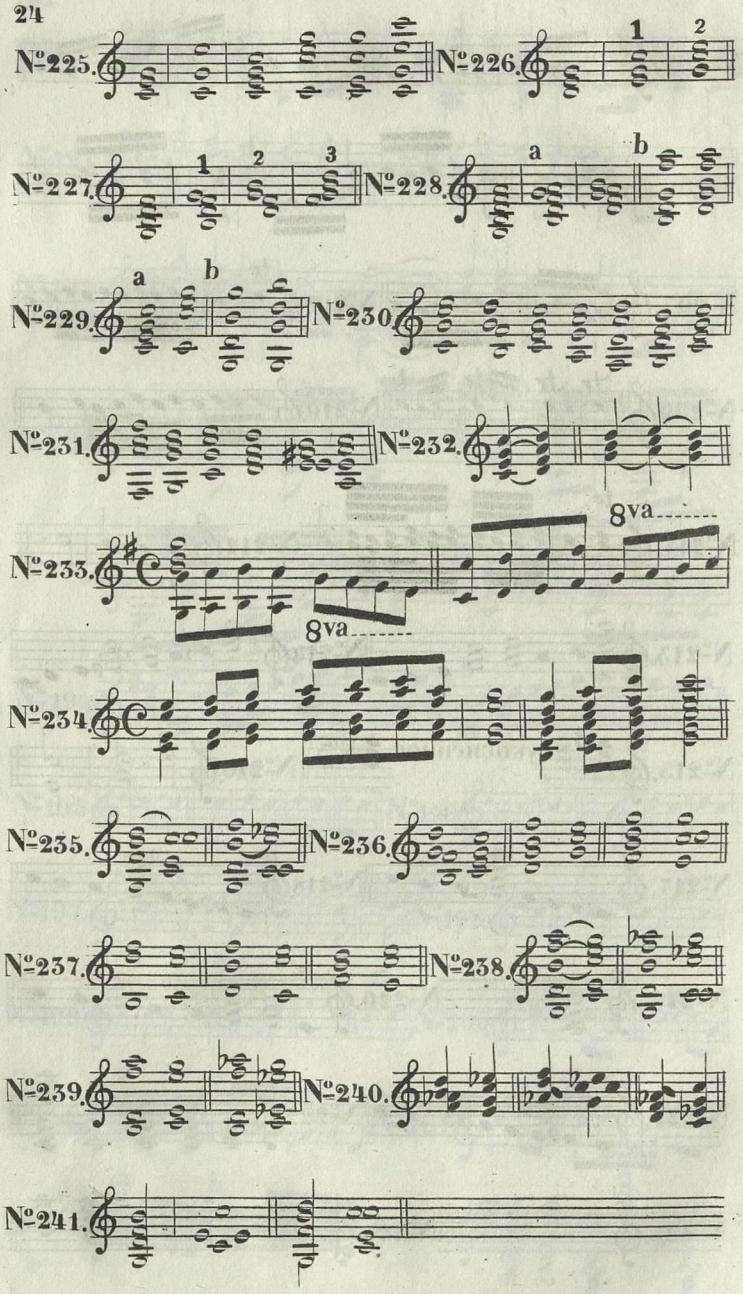

№182.

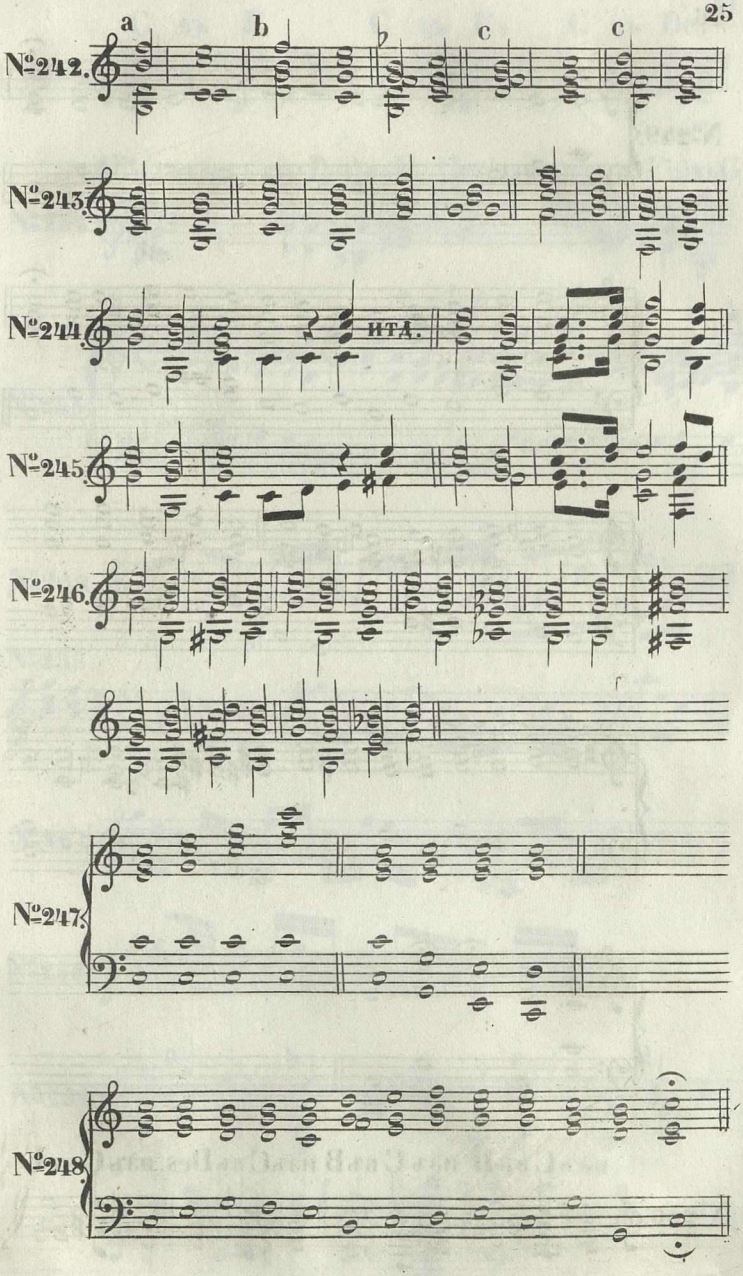



Nº183.
Nº184.
Nº185.
Nº186.
Nº187.
Allegro assai
Nº188.
Nº189.

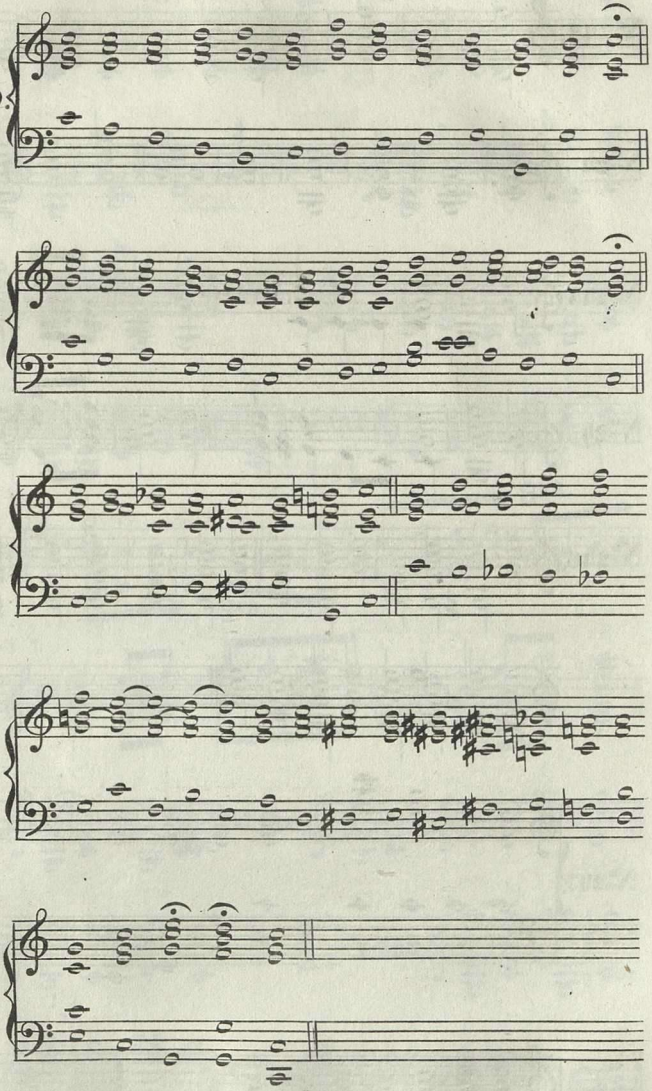

№190.
№191.
№192.
№193.
№194.
a
b
№195.
a
b
№196.
такъ
№197.
№198.
№199.
№200.
№201.
a
b
№202.
a
b
№203.
a
b
№204.


№205.
№206.
a
b
№207.
№208.
tr
№209.
tr
№210.
№211.
tr
№212.
№213.
№214.
№215.
укосненное
№216.
№217.
№218.
№219.
№220.
№221.
№222.
№223.
№224.


Nº225.
Nº226.
1
2
Nº227.
1
2
3
Nº228.
a
b
Nº229.
a
b
Nº230.
Nº231.
Nº232.
Nº233.
8va
8va
Nº234.
Nº235.
Nº236.
Nº237.
Nº238.
Nº239.
Nº240.
Nº241.

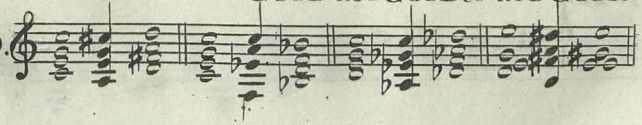

a
b
c
c
№242.
№243.
№244.
ИТД.
№245.
№246.
№247.
№248.

№249.



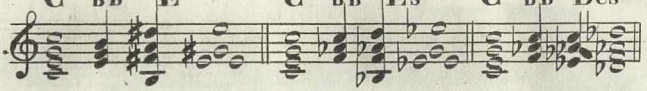
№250.

изъ C въ D изъ C въ B изъ C въ Des изъ C въ E



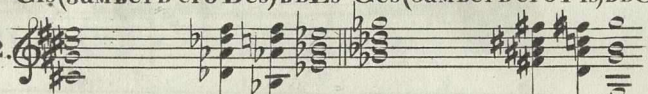
C въ E C въ Es C въ Des

№251.

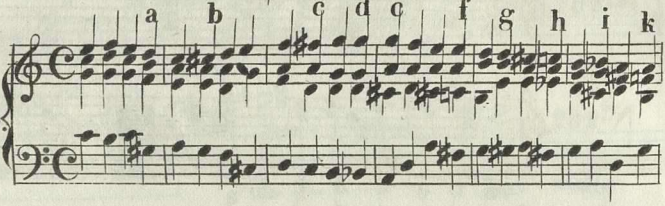


Cis (замѣстъ его Des) въ Es Ges (замѣстъ его Fis) въ G

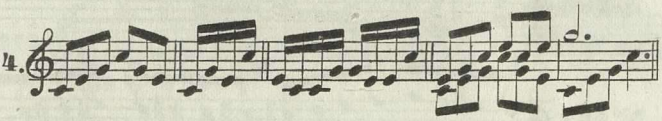
№252.



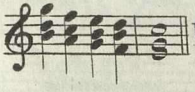
№253.



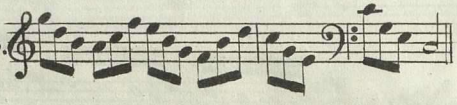

№254.



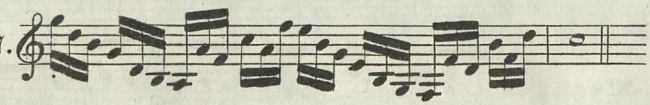
№255.



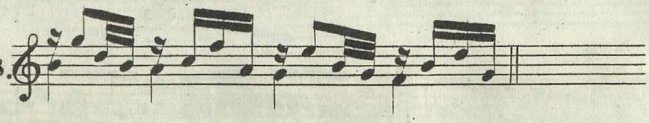
№256.



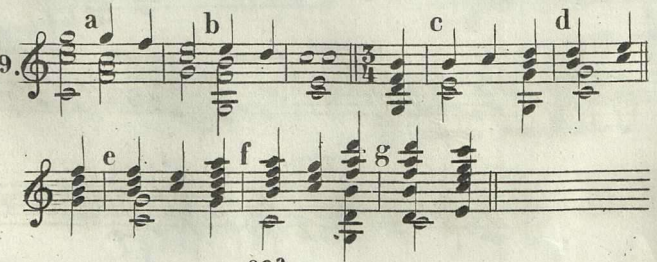
№257.

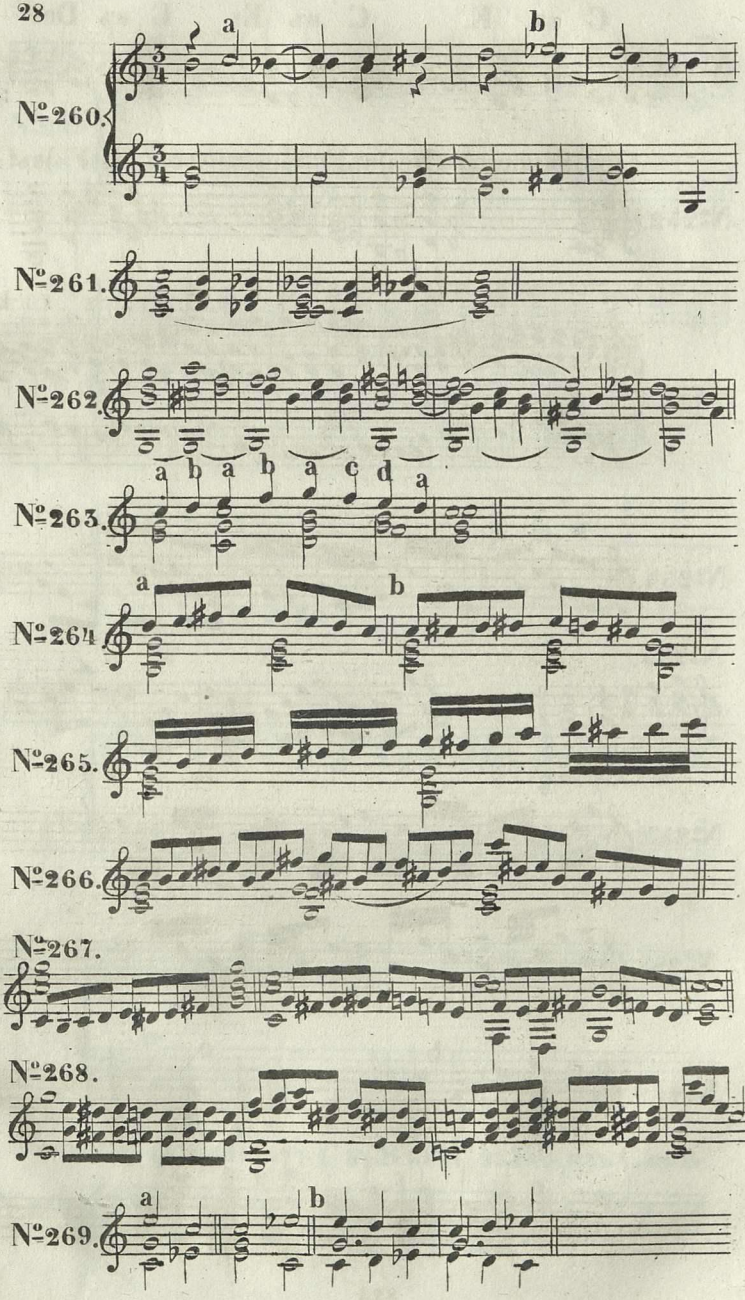


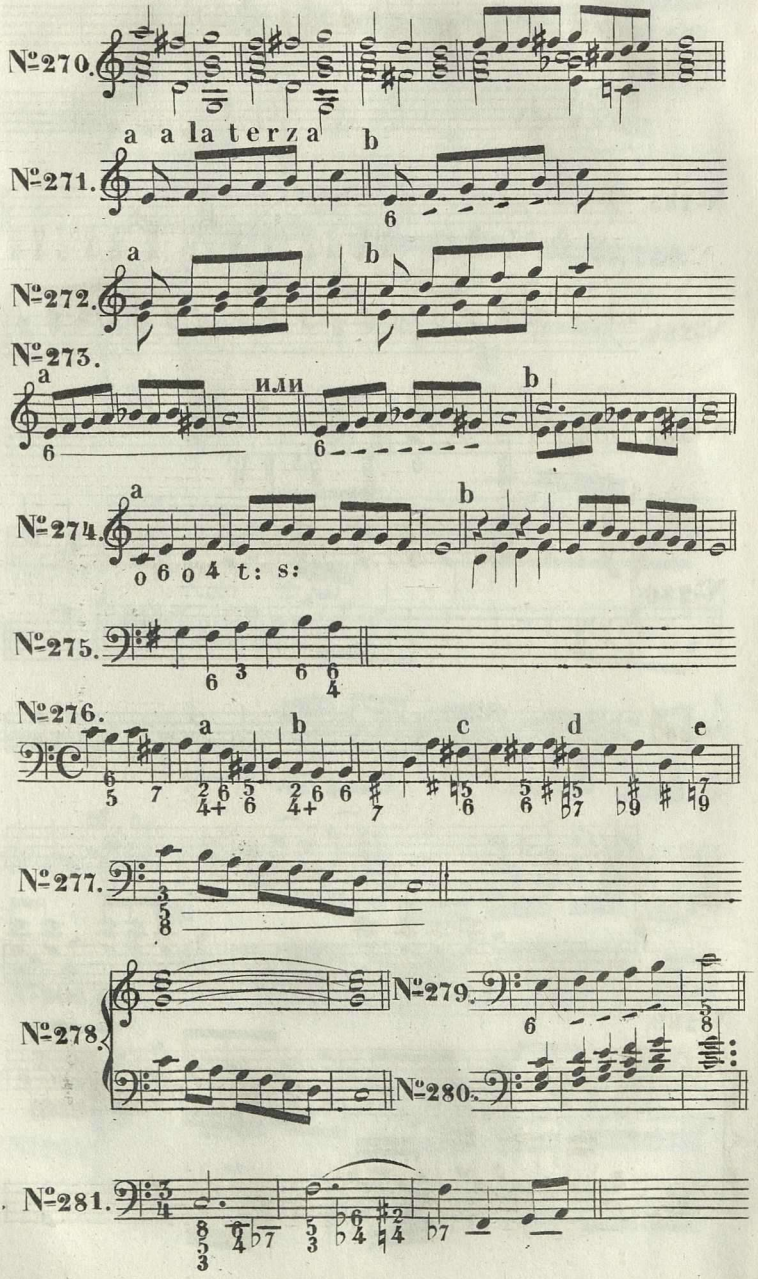
№258.



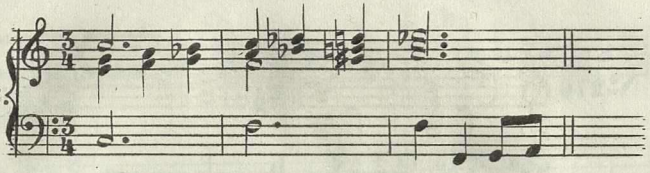
№259.



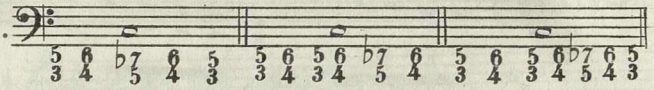

a
b
Nº 260.
Nº 261.
Nº 262.
a b a b a c d a
Nº 263.
a
b
Nº 264.
Nº 265.
Nº 266.
Nº 267.
Nº 268.
a
b
Nº 269.


№270.
a a la terza
b
№271.
a
b
№272.
№273.
a
или
b
№274.
a
b
o 6 o 4 t: s:
№275.
№276.
a
b
c
d
e
№277.
№278.
№279.
№280.
№281.

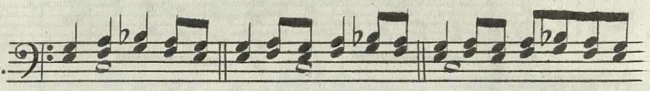
№ 282.



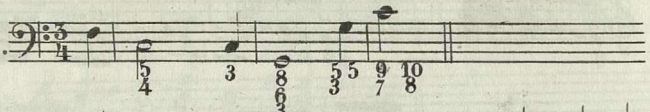
№ 283.



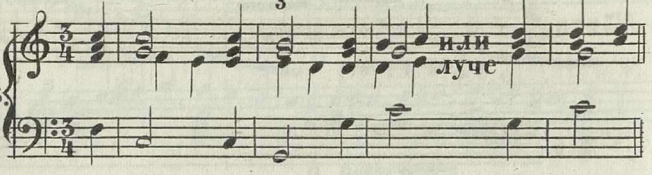
№ 284.



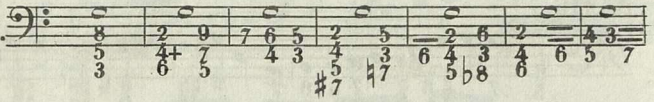
№ 285.



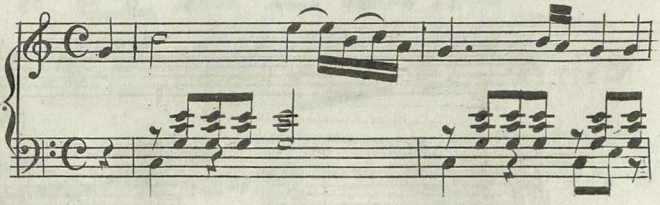
№ 286.



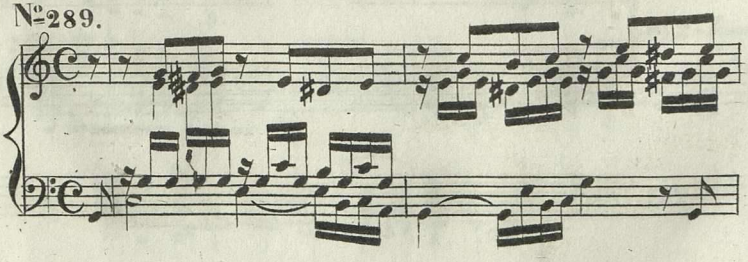

№ 287.

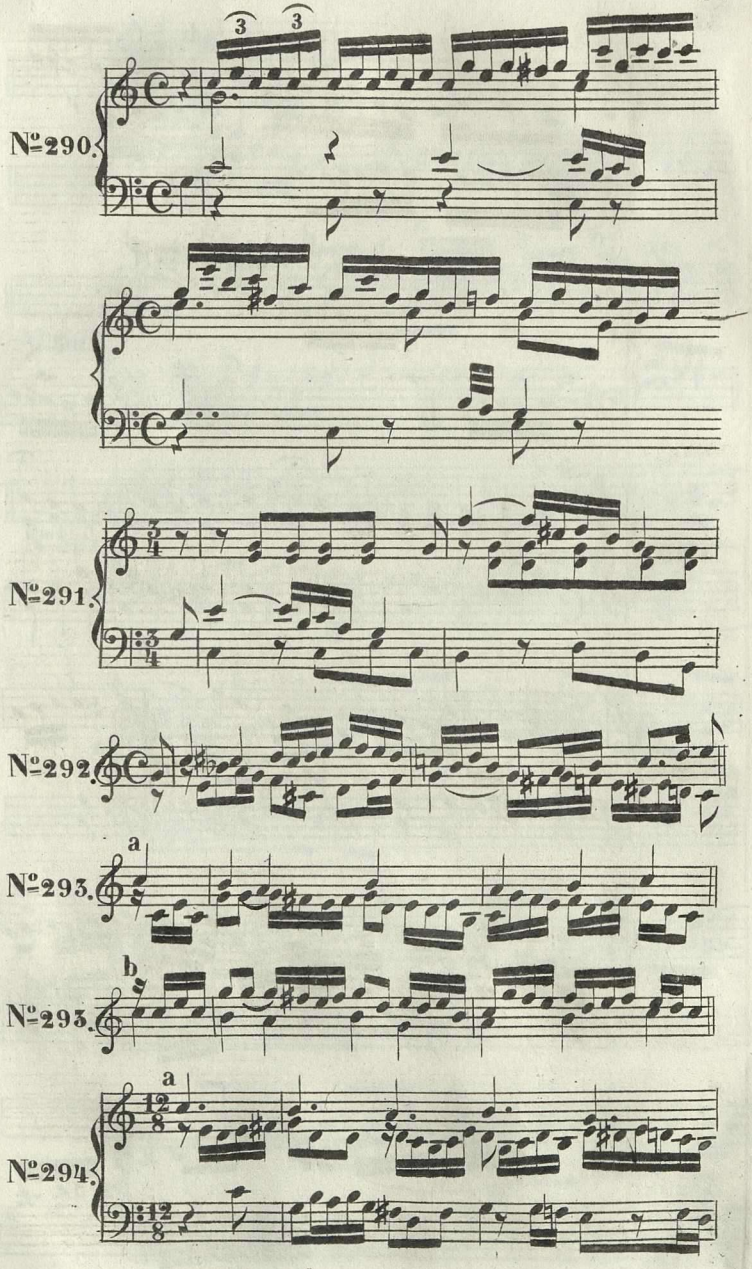


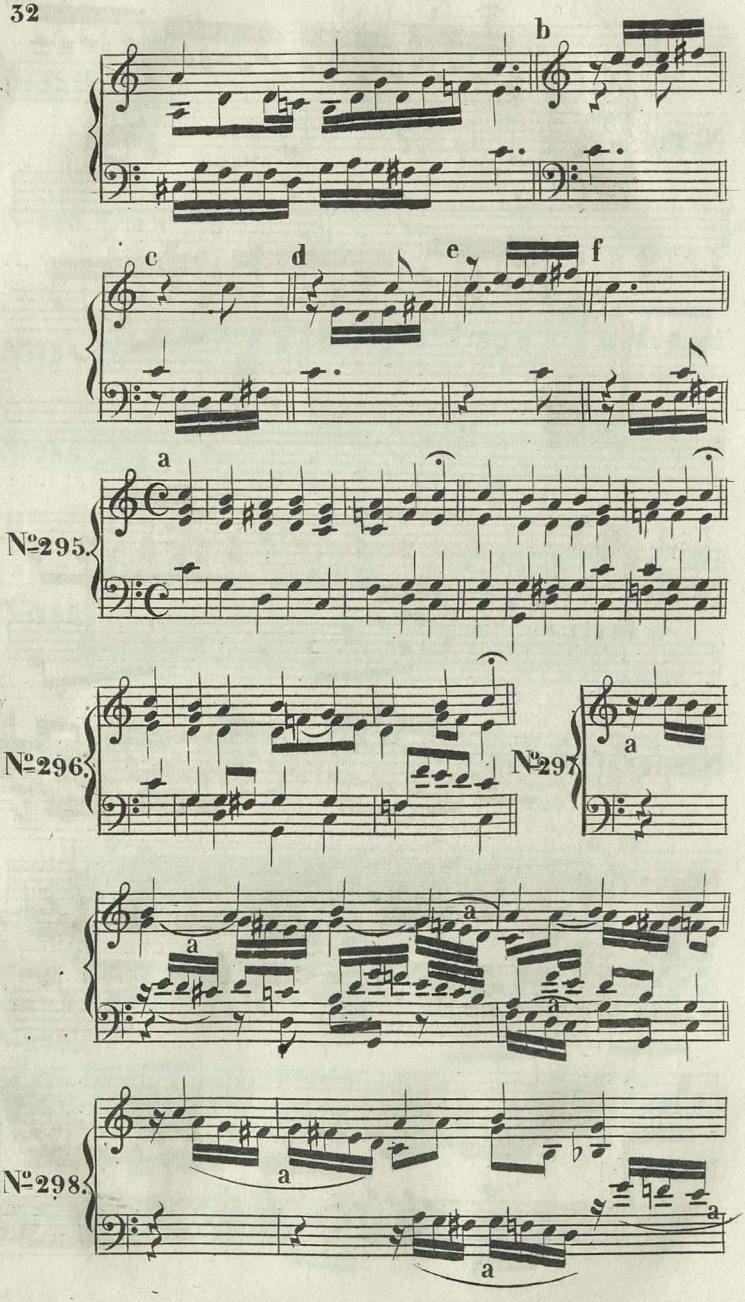
№ 288.

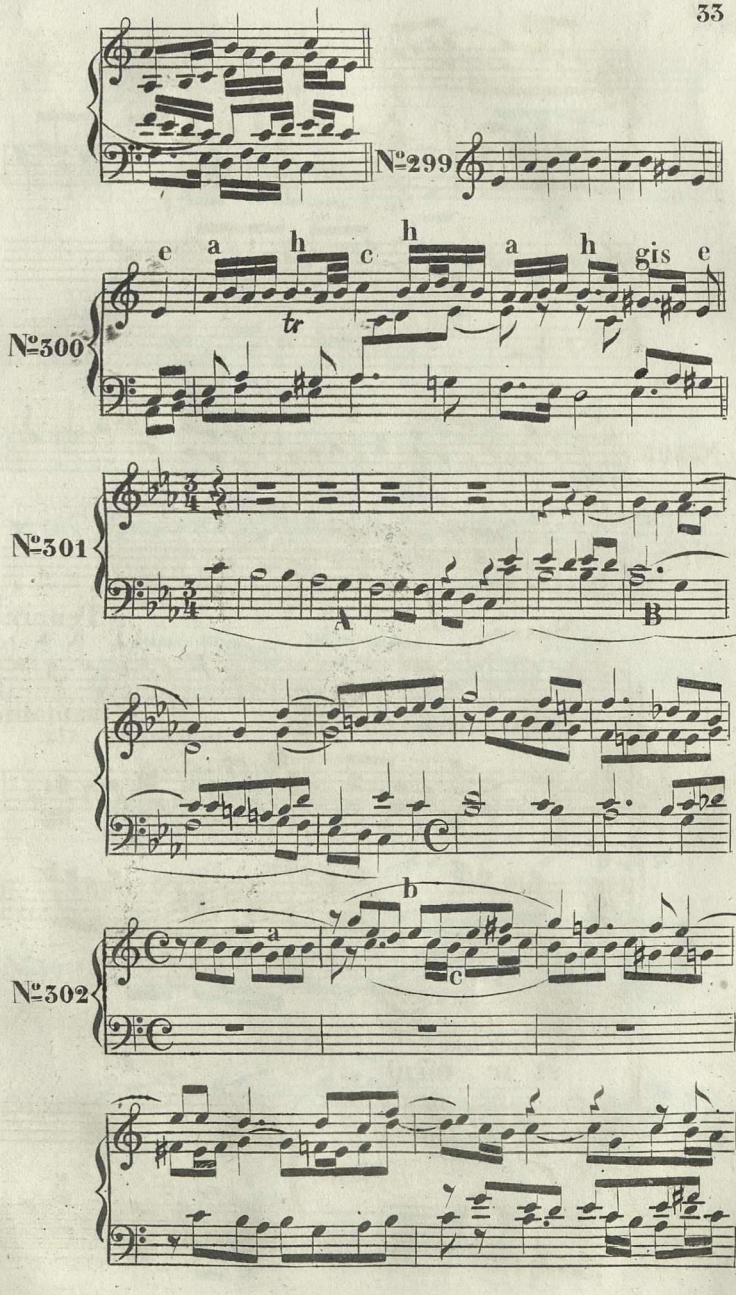


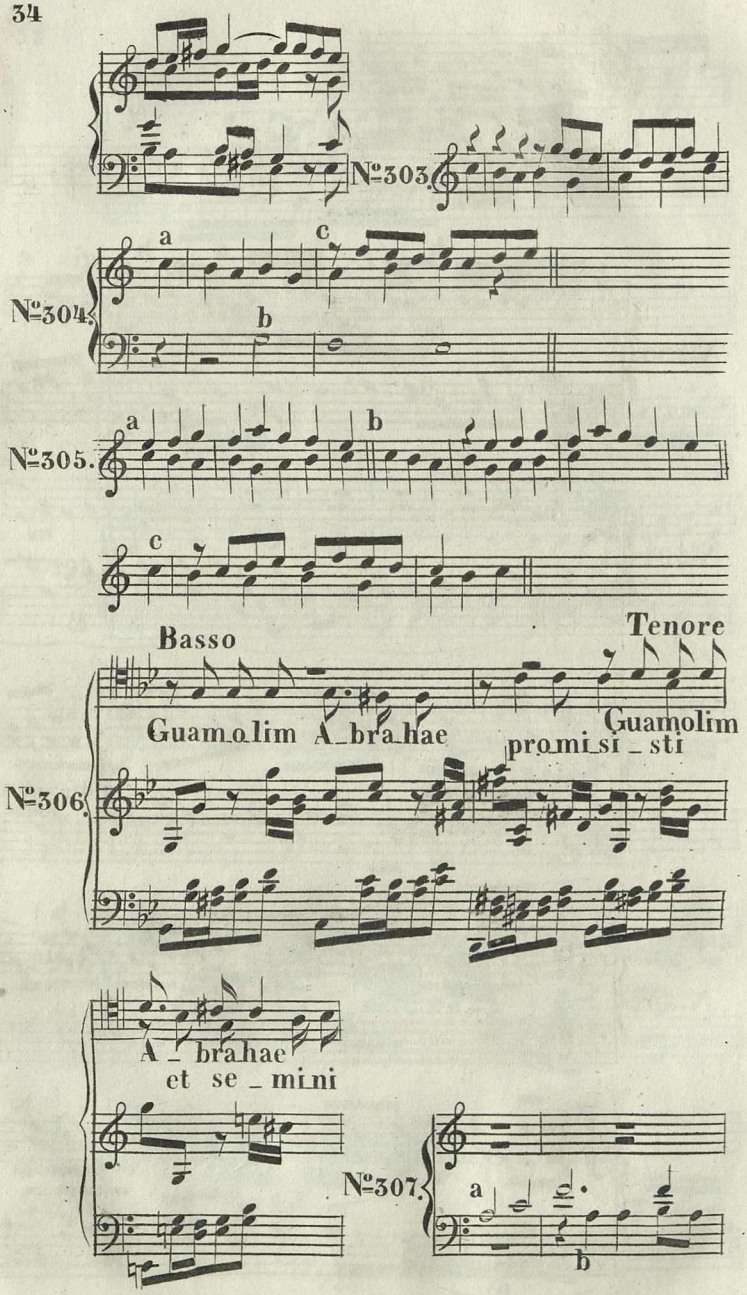
№ 289.

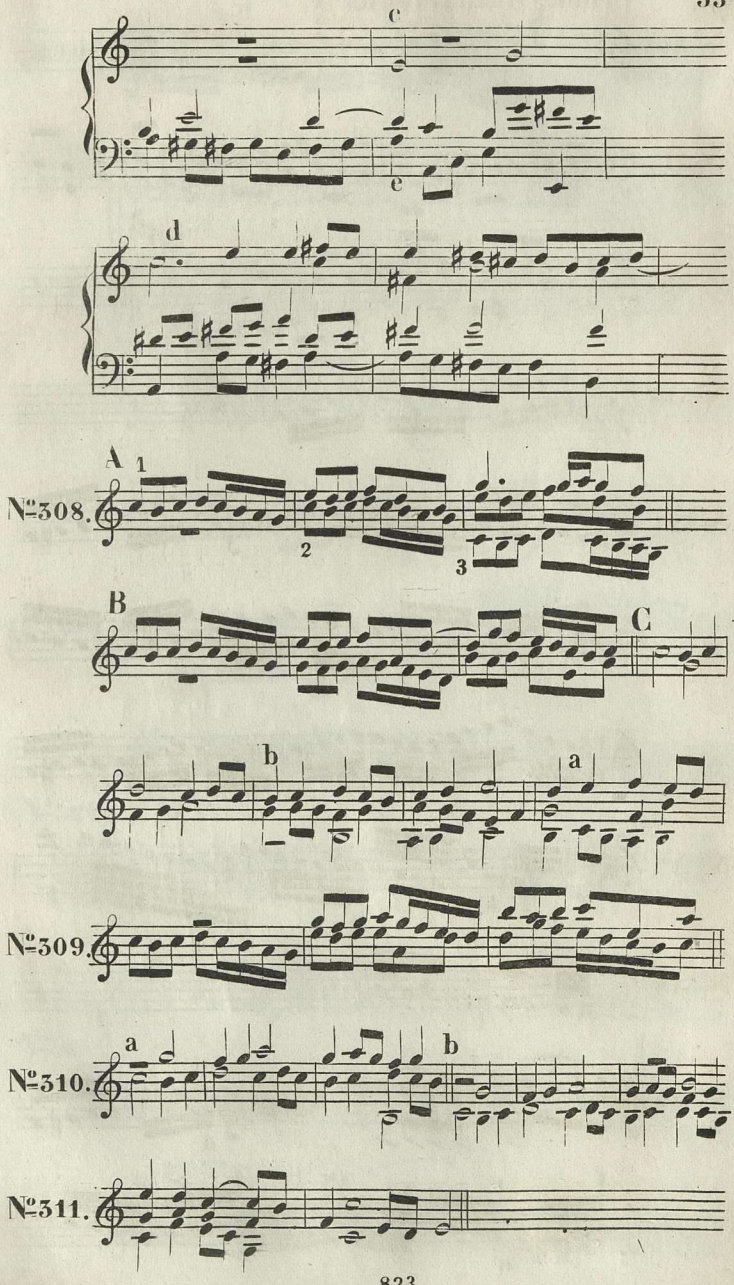



Nº290.
3
3
Nº291.
Nº292.
Nº293.
a
Nº293.
b
Nº294.
a

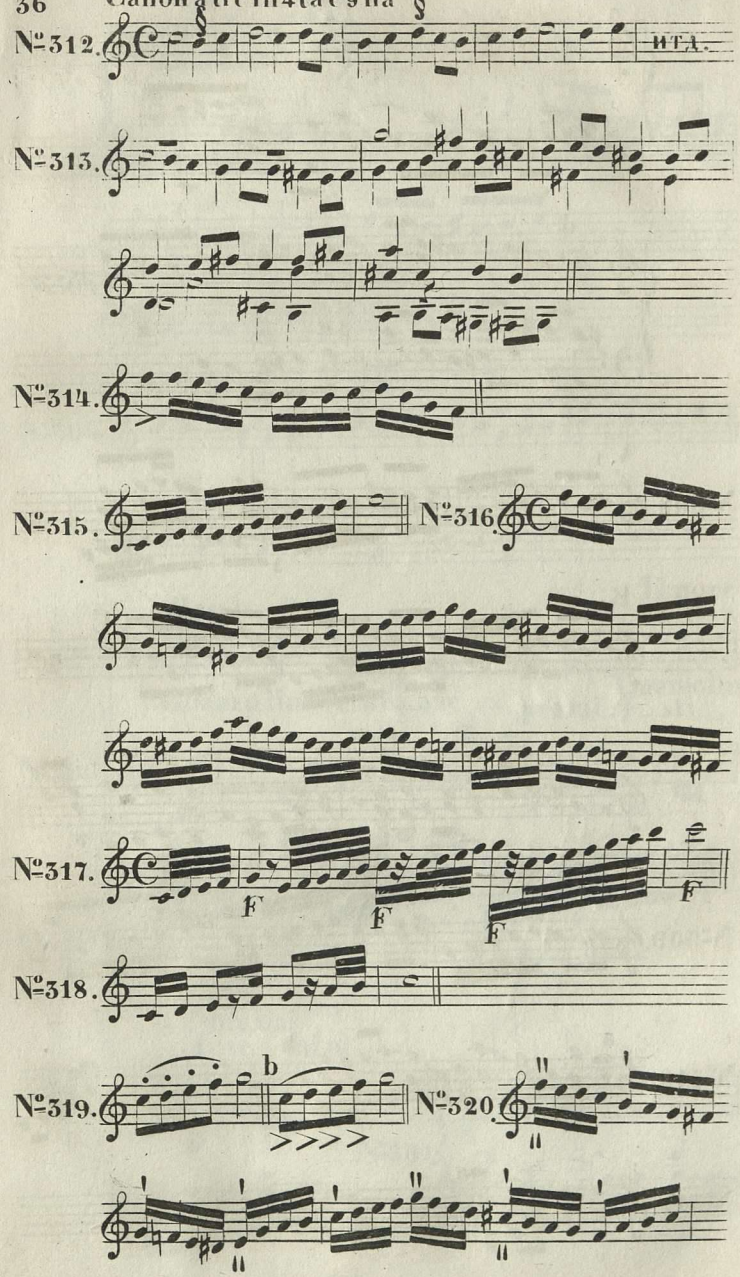

b
c
d
e
f
a
№295.
№296.
№297
a
a
a
a
№298.
a
a
a

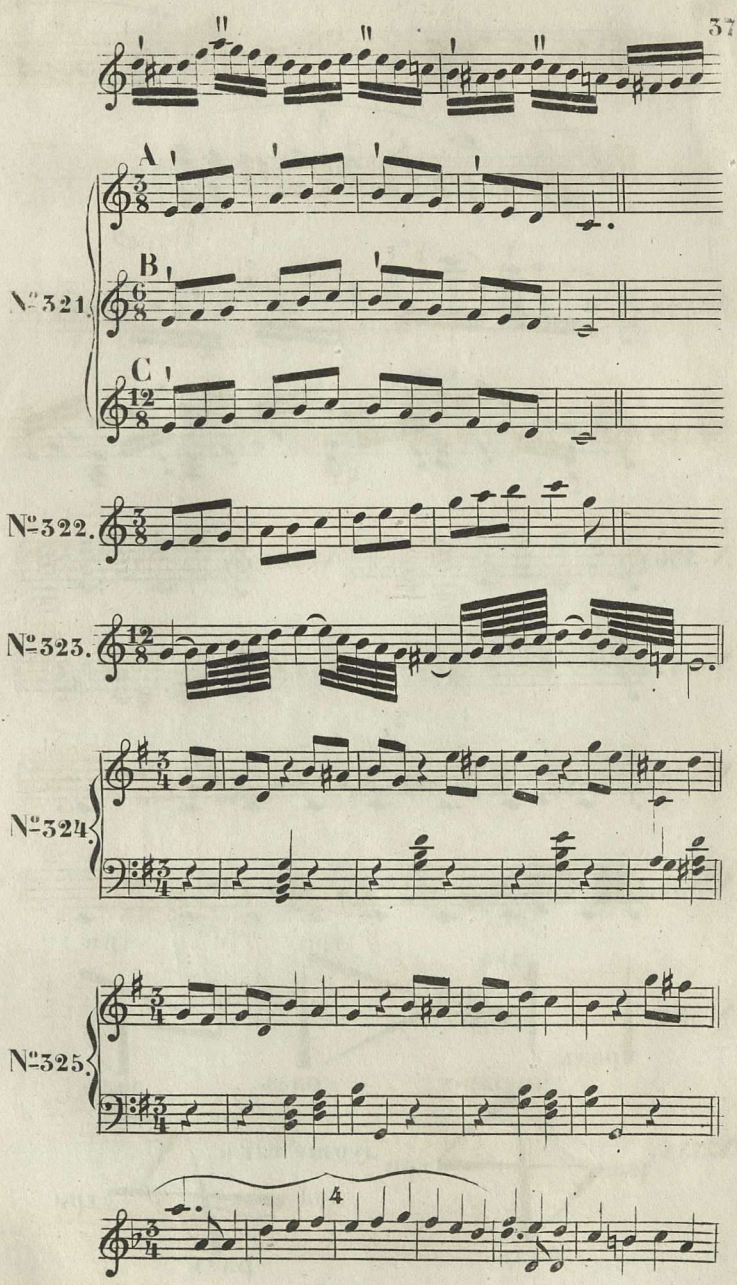

Nº299
Nº300
e a h c h a h gis e
tr
Nº301
A
B
Nº302
a
b
c


Nº303.
Nº304.
a
b
c
Nº305.
a
b
c
Basso
Tenore
Guamolim A_brahae
Guamolim
promisi_sti
Nº306.
A_brahae
et se_mini
Nº307.
a
b


c
c
d
A
1
2
3
№308.
B
C
b
a
№309.
a
b
№310.
№311.

Canon a tre in 4ta e 9na §




A
B
C
№321.
№322.
№323.
№324.
№325.
4

№327.

№328.

№329.

№330.

№331.

№332.

№333.

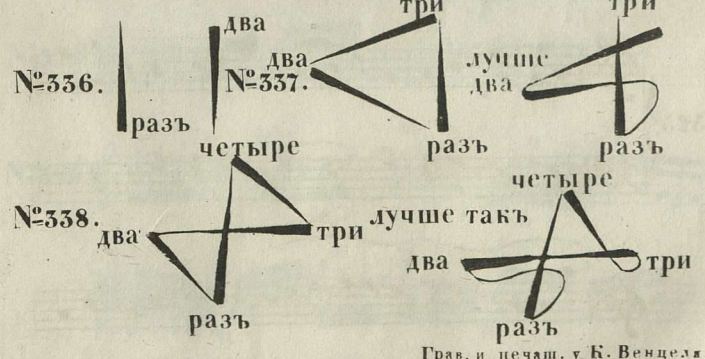
№334.

№335.

№336.

№337.

№338.




Грав. и печат. у К. Венцеля.

2020129863